Victor Ivanovici

ITINERARII ROMÂNEŞTI
II

(şi câteva pretexte teoretice)

Redactor: Ioan Es. Pop
Realizare copertă: Nicolae Login
Tehnoredactare: Luminița Login

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IVANOVICI, VICTOR
Itinerarii româneşti / Victor Ivanovici. - Bucureşti : Editura Muzeul Literaturii Române, 2018-

vol.
ISBN 978-973-167-453-7
Vol. 2. : Itinerarii româneşti (şi câteva pretexte teoretice). - 2019. - ISBN 978-973-167-486-5

008

Editura Muzeul Literaturii Române este recunoscută C.N.C.S., având categoria B.
Cod CNCS PN - II - ACRED - ED - 2012-0374

Editura Muzeul Literaturii Române
Calea Griviței nr. 64-66, sector 1, 10734, București
Tel.: +4021 2125845
www.edituramnlr.ro

Victor Ivanovici

ITINERARII ROMÂNEŞTI

II

(şi câteva pretexte teoretice)



Bucureşti, 2019

Notă* asupra ediţiei

Diverşi amici care au avut bunăvoinţa şi răbdarea să răsfoiască primul volum al acestor *Itinerarii româneşti* mi-au semnalat – observaţie extensibilă şi la al doilea – existenţa unui oarece rabat la capitolul *acribiei*: un păcat fără îndoială major la filologul impenitent ce m-am considerat întotdeauna. Într-adevăr, deşi textele adunate aici acoperă o perioadă de aproape patruzeci de ani – din epoca debutului meu editorial (începutul anilor ’80 ai secolului trecut) şi până astăzi –, provenind din diverse volume anterioare sau din presa literară locală şi străină, scrise iniţial în două-trei limbi etc., ele se lasă prea



puţin „textualizate” căci au fost integral regândite şi reelaborate, astfel încât mie însumi îmi e greu să le situez pe harta timpului.

În chip de explicaţie, nu de justificare, pot invoca doar fapul că acesta este nimic mai mult, dar şi nimic mai puţin decât un *repertoriu* de teme şi „obsesii” recurente (şi nu unul de abordări, să le zicem, monografice). Ca atare, sper să nu fiu bănuit de trufie dacă voi afirma că ele fie există – şi rezistă – într-o dimensiune u-, dacă nu a-cronică, fie nu: în ambele cazuri, contextul filologic explicit nu le-ar adauga, nici scădea mare lucru. Din acelaşi motiv, am rezistat şi tentaţiei de a aduce peste tot bibliografia la zi. Cum nu am superstiţia „ajurnării” cu orice preţ şi nu cred că, pe aceeaşi problemă, o carte de referinţă din 2010 anulează neapărat una din 1910, stadiul informaţiei din anumite texte ale *Itinerarii*-lor le „contextualizează”, totuşi, indirect (şi paradoxal).

Pe de altă parte însă, orice retrospectivă are şi o dimensiune „memorialistică”, deoarece, pentru un scriitor, scrierile sale sunt fapte şi acte de viaţă. Aşa se face că, în mod explicit şi deliberat, în multe dintre piesele incluse în aceste două volume am lăsat să se audă rumoarea vremii, „contextualizându-le” astfel prin circumstanţa lor (şi a mea), nu numai biografică, ci şi socio-istorică.

---

* Pe care ar trebui să o calific drept „autocritică”.

Cuprins

PROTEISME PROZASTICE

Târzii „Lumini” creştine sau despre fantasticul deviat
(Ion Agârbiceanu şi Alexandros Papadiamantis în oglindă)*

Mircea Zaciu, *in memoriam*

În Grecia, primele două decenii ale noului mileniu au început cu două aniversări ale lui Alexandros Papadiamantis[1]: în 2001 s-au împlinit 150 de ani de la

* Acest eseu, ca mai toate cele din volumul de față, a avut o elaborare lentă. De scriitorul ardelean m-am apropiat la îndemnul profesorului Mircea Zaciu, care mi-a solicitat colaborarea la volumul omagial *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, îngrijit de D-sa și apărut la Editura Dacia, în 1982. Mi-a venit atunci ideea de a-l pune pe Agârbiceanu în paralel cu autorul grec Alexandros Papadiamantis, despre care nu știam prea multe, dar care, la o simplă lectură, îmi lăsase impresia unei structuri sufletești – și, bineînțeles, artistice – înrudite cu aceea a românului. Mai târziu, stabilindumă în Grecia, am simțit nevoia și am avut prilejul să adâncesc cunoașterea lui Papadiamantis. Mi s-a părut atunci interesant să încerc o inversare de perspectivă, adică să vin *către* Agârbiceanu *dinspre* confratele său grec. Versiunea de față e rezultatul acelui experiment, care nu mi-a umbrit însă datoria de recunoștință, contractată în chiar punctul de pornire, față de neuitatul Mircea Zaciu. Amintirii lui se dedică aceste pagini.

1 Scriitorul a văzut lumina zilei la 4 martie 1851, pe insula Skiathos din arhipelagul Sporadelor, în familia unui preot de țară împovărat cu o casă grea. Așa se face că, în ciuda dragostei de învățătură a lui Alexandros – la care semnele

unei înzestrări intelectuale deosebite erau de timpuriu vizibile – și cu toată dorința tatălui său de a-l da la școli înalte, modestele resurse familiale nu au permis viitorului prozator mai mult decât să absolve, cu greu, liceul.
Din fragedă tinerețe se stabilește la Atena, încercând a se întreține exclusiv din scris: se poate spune, așadar, că Papadiamantis a fost cel dintâi scriitor „profesionist” al Greciei moderne. În capitală practică gazetăria, publică proză de ficțiune și traduceri. În acest din urmă domeniu e de notat că, deși autodidact, își însușise temeinic franceza și, probabil, engleza, limbi din care – sau prin intermediul cărora – transpune în neogreacă o serie de capodopere ale literaturii universale, între care, pentru prima dată în țara sa, *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski (1889).
Nu întâmplător, deci, critici locali și neoeleniști străini au subliniat „dostoievskianismul” lui Papadiamantis, cu care începe a se manifesta influența marelui rus în spațiul lingvistic și cultural grecesc. De pildă în tușa-Chadoula, zisă și Frankoyannoú – eroina principală a nuvelei „Ucigașa” (*He phónissa*), capodopera lui Papadiamantis, tradusă și în românește (1969) –, o bătrână care cutreieră insula sugrumând în fașă fetele nou-născute spre a le scăpa de calvarul condiției feminine, unii au vrut să vadă grandoarea în rău a sceleraților dostoievskieni (cf. Voliotis-Kapetanakis, 2012: *passim*). După mine, aceasta e totuși o *over interpretation*, personajul sugerând mai curând subumanitatea bestială din scrierile lui Zola.
Oricum ar sta lucrurile, scriitorul și-a cucerit de la bun început un public al său și o audiență constantă; cu toate acestea, în perioada ateniană, el s-a zbătut într-o boemă „neagră”, între amenințarea indigenței și ispita alcoolului. Tipic neadaptat, cea mai mare parte a zilei putea fi văzut vegetând în cafeneaua *Dexamenè* (Cisterna), numită astfel deoarece se afla în apropierea rezervorului construit pe vremea împăratului Hadrian pentru alimentarea cu apă a Atenei romane. Clientela localului o formau în epocă „proletarii intelectuali” – artiști, literați și jurnaliști – mai mult sau mai puțin famelici, asemenea lui Papadiamantis

naşterea acestuia, iar în 2011, 100 de la moartea sa. Ambele au constituit ocazii (sau mai degrabă pretexte) pentru adevărate deliruri autohtoniste, de felul celor care însoțesc chermezele de prost gust montate în România la „parastasele" anuale ale lui Eminescu.

Mesajul nu diferă: Papadiamantis (sau Eminescu) e „al nostru" şi numai noi îl putem înțelege *dinăuntru*, căci numai el a știut distila esența lăuntrică a sufletului național. Desigur, o atare „înțelegere" nu aduce şi un spor de cunoaştere (ba chiar dimpotrivă), căci îndeobşte cunoaşterea nu poate fi decât rezultatul unei priviri critice distanțate, adică *din afară*.

Aceste simple constatări de bun-simț mă îndeamnă la un rămăşag în răspărul festivismului aniversar: să vorbesc aici despre Papadiamantis tocmai dintr-o asemenea perspectivă exterioară.

Voi începe însă prin a semnala o situație care, *înăuntrul* contextului cultural local, începe să fie

---

însuși, din partea cărora el aștepta – și accepta – mici tratații ocazionale. Mai mult însă decât compania confraților, scriitorul o căuta pe aceea a oamenilor simpli, pe care îi iubea și îi înțelegea și de a căror caritate beneficia nu arareori.
La răstimpuri, când privațiunile îl slăbeau din cale-afară, evada din capitală pe insula natală, spre a se întrema trupește și sufletește în mijlocul familiei. Una dintre aceste escapade, în 1908, avea să fie fără întoarcere. Abia ajuns în Skiathos, cade la pat și, după doi ani de suferință, își dă sufletul pe 3 ianuarie 1911, cu o lună înainte de a împlini vârsta de șaizeci de ani.
Opera lui Alexandros Papadiamantis cuprinde patru romane istorice, câteva nuvele de anvergură, poezii și peste 200 de povestiri scurte cu subiecte din lumea insulară.

alarmantă. În propria-i țară, Papadiamantis e pe cale de a deveni aproape ilizibil. În ordinea gravității, aceasta e mai întâi o chestiune de competență, sau mai bine zis de lipsă a competenței lingvistice din partea cititorilor săi potențiali, iar în al doilea rând este vorba de întunecarea orizontului de așteptare unde ar trebui să se înscrie receptarea autorului.

Mă explic.

Pe de-o parte, deci, în virtutea a ceea ce s-a numit „moartea” sau chiar „uciderea lui Homer” (*the killing of Homer*), cu alte cuvinte izgonirea ori marginalizarea studiilor clasice din cvasitotalitatea curiculelor şcolare şi universitare, bună parte dintre grecii de azi au pierdut posibilitatea și mai ales capacitatea de acces la idiolectul specific lui Papadiamantis, care îşi trage forța și savoarea de la sursele limbii elene – nu doar neoelene – pe toată întinderea ei istorică.

Pe de altă parte, situația respectivă, măcar că regretabilă, poate apărea și drept un epifenomen neprevăzut al modernității. În speță, grecilor a început să li se facă lehamite de stereotipurile „moi” sau „tari” ale grecității, unele pentru uzul turiştilor, altele în serviciul unui naționalism tribal. Or, poncifele clericale care, de un secol încoace, confiscă imaginea autorului cu pricina („sfântul literelor neogreceşti”, „călugăr laic”[2] etc. etc.) l-au transformat când în emblema unui folclorism

---

[2] Sau, într-un limbaj ceva mai rafinat, practicantul unui soi de franciscană „metafizică a sărăciei” (cf. Bastiàs, 1962: *passim*).

leşinat, când într-o figură retorică a discursului „neoortodox”, fundamentalist şi înverşunat anti-occidental. Aşa se face că lectorul virtual al lui Papadiamantis, mai ales cel tânăr, din instinct părtaş la o mentalitate mai deschisă, a ajuns la ideea că Papadiamantis nu (mai) are ce căuta în canonul literar european.

Şi dacă, din păcate, mare lucru nu se mai poate face în prima direcție, în cea de-a doua putem încă exercita o oarecare influență asupra orizontului de aşteptare al cititorului. Putem, bunăoară, încerca să demonstrăm că Papadiamantis e orice altceva decât un popă insular rătăcit într-o tavernă ateniană. Măcar că şi-a scris opera într-o limbă cu parfum arhaic, deprinsă din psaltiri şi tropare; măcar că, fire pioasă, n-a încetat vreodată să trăiască şi să cugete ca un creştin respectuos față de credința strămoşească, el rămâne înainte de toate – ca să citez sagacele diagnostic al lui Milan Kundera (1998: 20) – „ambasadorul romanului în ținuturile Bizanțului”. Şi, în calitatea respectivă, Papadiamantis a păşit cu fermitate – fie şi *à son insu*, căci tradiția romanescă e aproape inexistentă „în ținuturile Bizanțului” – pe căile de evoluție a romanului european[3].

În această ordine de idei, îmi propun să-l examinez „în oglindă” cu Ion Agârbiceanu (1882-1963), la care mi se pare că întevăd o atitudine analogă aceleia a lui Papadiamantis față de problemele scriiturii în general şi față de poetica prozei în particular.

---

[3] În accepțiunea cea mai amplă a termenului care, susține o voce autorizată în actuala naratologie a romanului, înglobează și variantele succinte ale genului, precum nuvela și povestirea (cf. Proguidis, 1998: *passim*).

1. Argumente pentru un paralelism

1.1. O atare analogie, dacă există, ne va apărea cu atât mai surprizătoare, cu cât bătătoare la ochi sunt mai ales deosebirile destul de tranşante dintre cei doi autori.

Ultima dintre ele ar fi cea de vârstă, românul fiind cu treizeci de ani (deci cu o întreagă generație biologică) mai tânăr decât Papadiamantis. O diferență şi mai netă poate fi percepută în ceea ce priveşte gradul de educație şi *background*-ul cultural al unuia şi al celuilalt: scriitorul grec a fost în esență un autodidact, într-un mediu şi o epocă provinciale; ardeleanul, fără a fi nici el un erudit sau un cosmopolit, era totuşi posesorul unei licențe în teologie obținute în bună regulă, la capătul unor studii universitare efectuate în plină *Belle époque* la Budapesta, una dintre briliantele metropole ale modernismului central-european. În fine, deşi îi apropie o similară trăire neproblematică a sentimentului religios, tot aici îi desparte o insurmontabilă opoziție de natură confesională[4]. Pe de-o parte, deci – subliniază cu tărie distinsul eseist grec I. M. Panayotopoulos –, creştinismul lui Papadiamantis „nu este o sfâşiere metafizică, ci un ritualism colorat de afectivitate, o evlavie simplă şi lipsită de nelinişti" (*apud* Adamos, 1963: 21); tot astfel, la Agârbiceanu este vizibil „spiritul unei filosofii creştine", dar la fel de vizibilă e „o atitudine mai mult populară decât clericală" (Zaciu, 1981: 173). Pe de altă parte, însă, nu trebuie uitat că, aşa cum am arătat mai devreme, au-

---

[4] E drept că mai degrabă indusă dinspre orizontul de aşteptare al cititorului, decât cu adevărat activă în operele lor.

torul grec era totuşi solid instalat în tradiția greco-ortodoxă, pe când românul era un la fel de ferm greco-catolic, ba pe deasupra şi cleric de rit „uniat".

În Grecia, unde impopularitatea uniatismului o întrece până şi pe aceea a... fundamentalismului islamic, presimt sfânta indignare pe care ar stârni-o apropierea sacrilegă a „bunului creştin" Papadiamantis de „ereticul" transilvan. În pofida ei, nu voi înceta să susțin că între cei doi există o trăsătură de unire, o cauză față de care ei se simt deopotrivă și cu precădere angajați. Aceasta nu e alta decât arta narațiunii, cu care, de altfel, ortodoxia și heterodoxia au prea puțin de a face[5].

1.2. E momentul să detaliez puțin acest *fundamentum comparationis* sau, mai bine zis, al paralelismului dintre cei doi autori. Încep cu argumente de ordin doctrinar, ce depăşesc cu mult sfera religioasă.

Anumite afinități punctuale între Papadiamantis și Agârbiceanu țin de un curent de idei destul de influent către finele secolului al XIX-lea și începutul celui următor, a cărui înrâurire, după părerea mea, se simte atât la unul, cât și la celălalt.

[5] Căci, aşa cum notează tot Proguidis (op. cit.: 92), „există fără doar şi poate greco-ortodocşi mult mai fervenți decât Papadiamantis, dar singur Papadiamantis a făcut ceva în domeniul prozei". Citatul este extras din cartea sa intitulată semnificativ *La conquête du roman*, eseu ce a revoluționat cu adevărat *vulgata* critică asupra autorului analizat, prin îndrăzneala și consecvența cu care practică „bunul-simț ca paradox" (cum ar fi zis regretatul Alexandru Paleologu). Observația criticului greco-parizian este, *mutatis mutandis*, aplicabilă și lui Agârbiceanu.

Curentul, sau mai curând climatul ideologic cu pricina, a rodit abundent în domeniul prozei narative – ajunge să menționăm „romanul experimental" al lui Zola și naturalismul în genere –, dar aria sa de iradiere e mult mai amplă, suprapunându-se unui proteic „populism" manifestat în viața morală, culturală și chiar socio-politică din diverse țări europene.

Ca să înțelegem exact despre ce este vorba, s-o luăm mai pe departe. Să ne amintim, în speță, de un amănunt din *Mizerabilii* lui Victor Hugo (carte pe care autorii de care ne ocupăm o citiseră cu siguranță, cu mai multă atenție decât o citim noi astăzi). Din paginile romanului hugolian aflăm că Marius, iubitul Cosettei, fiica adoptivă a lui Jean Valjean, făcea parte dintr-o societate semilegală, semiclandestină, numită *Les amis de l'ABC.* Pe latura-i publică, aceasta se prezenta ca un cenaclu literar și/sau ca un cerc de popularizare a culturii, dar „inițiații" citeau acel ABC ca pe participiul perfect al verbului *abaisser* (a umili, a împila). Or, într-o țară îmbibată de memoria Revoluției, cum era încă Franța sub Monarhia din iulie, Marius și camarazii săi, solidari cu victimele umile ale împilării, nu făceau decât să-și afirme filiația iacobină, printr-o aluzie transparentă la Marat, supranumit *l'ami du peuple*.

Patru decenii mai târziu, ardoarea juvenilă, cândva dispusă a urca pe baricade în trena ori în fruntea maselor insurgente, se răcise considerabil. Formula lui Hugo e supusă acum la o lectură mai temperată, în baza căreia *les amis de l'abaissé* se transformă în „populiști", cu condiția să atribuim termenului sensul descriptiv (nu peiorativ) al cuvântului *philolaïkós* din greaca modernă. Adjectivul cu pricina e un compus, conținând cunoscutul radical clasic *philo-*, care aici se

referă la o atitudine favorabilă, binevoitoare sau – lărgind puțin sfera conceptului – compătimitoare față de *laòs* (popor).

Această trăsătură semantică este şi o trăsătură de unire între diverşii „amici ai poporului". Căci sub aceeaşi etichetă coabitează, cam de-a valma, darwinişti şi igienişti sociali, esperantişti şi romancieri naturalişti (zolişti *à la française* şi „verişti" *all'italiana*), socialişti lasallieni şi marxişti, vegetarieni, reformişti de toate nuanțele (utopice sau realiste), filantropi, nihilişti, mutualişti şi „cooperativişti"... iar lista poate continua. Dacă în deconcertanta varietate a populismelor de la finele secolului al XIX-lea mai subzistă vreun numitor comun, acela se reduce aproape exclusiv la interesul lor față de „chestiunea socială", mai mult sau mai puțin colorat de simpatie şi compasiune pentru poporul aprioric: în ochii lor prin excelență *abaissé*, adică oprimat socialmente şi abrutizat de tare fizice şi morale precum alcoolismul şi promiscuitatea, mizeria şi ignoranța.

1.3. Uneori şi pe alocuri, sensibilitatea „filopopulară" dobândeşte o tentă de caritate, caz în care mi se pare legitim să vorbim de o subcategorie ideologică perfect distinctă şi coerentă, pe care propun să o numim *populism creştin*[6]. Adepții acestuia cunosc poporul bine şi de aproape, prin experiență şi prin sentiment, ceea ce nu

---

[6] În această nişă ideologică ar fi de introdus primele tentative de articulare a unei „doctrine sociale" a Bisericii Catolice (care vor duce mai târziu la constituirea Democrației Creştine), alături de un integrism anarhizant (ce se revendica de la utopia libertară a Creştinismului primitiv), precum la rusul Lev Tolstoi sau la spaniolul Benito Pérez Galdós (a se vedea spre exemplu, la acesta din urmă, personajul Nazarín, protagonist al romanului omonim, din 1895).

se întâmplă prea des în sânul altor secte populiste. Un asemenea gen de cunoaştere e înainte de toate efectul carităţii înseşi, care, să nu uităm, este o „virtute teologală" şi, ca atare, constituie o formă de iubire, poate cea mai înaltă dintre toate, căci presupune identificarea iubitorului cu obiectul iubirii sale.

În această ordine de idei, trebuie totuşi să constatăm că în sânul populismului există o contradicţie netă între „inimă" şi „raţiune". Către finele secoluliui al XIX-lea, „amicii poporului" au sfârşit, de voie, de nevoie, prin a înţelege că universul popular, asupra căruia ei se aplecau cu simpatie şi compasiune, le rămânea, antropologic vorbind, străin. Poporul e sălbaticul de alături: nici măcar „bunul sălbatic", din pricina (ca să zic aşa) unui deficit de umanitate. Sufletul acestuia nu numai că acuză efectele păcatului originar, dar a fost şi depravat de ignoranţă. Acest profund pesimism onto-sociologic e însă compensat printr-o morală militantă. Ca să ne amintim de butada hugoliană, *les amis de l'abaissé* sunt ţinuţi a fi deopotrivă *amis de l'ABC*: contra Tenebrelor ce apasă poporul, ei trebuie să ridice neîncetat o spadă de Lumină.

Puternic contrastante, acest negru şi acest alb ţin fără doar şi poate de un simbolism teologic. Mai cu osebire însă, contrastul lor se raportează la o utopie pedagogică întemeiată pe credinţa de nestrămutat în eficacitatea instrucţiei şi a educaţiei, a căror limpede strălucire e singura în stare să biruie „puterea întunericului" (atât de temută de Tolstoi). Asemenea jocuri de umbre şi lumini ne evocă momentul istoric al Luminilor care, în veacul lor, încercaseră să dea răspuns unor dileme analoge ridicând un eşafodaj analog de iluzii. Ai zice chiar că dialectica populismului creştin re-

activa anumite tendințe latente venind din *Aufklärung.* Tacit, antagonismul de altădată (faimosul *Ecrasez l'infâme* voltairean) s-a escamotat, lăsând loc unei convergențe mai mult sau mai puțin explicite: populiştii laici profesează acum un „redempționism" pedagogic de factură aproape religioasă, iar creştinii, din ce în ce mai încredințați că mizeria și ignoranța sunt potrivnice „ adevăratei" credințe, își fac o cauză din luminarea poporului[7].

1.4. Prin formație, temperament și vocație, Papadiamantis și Agârbiceanu aparțin organic acestor târzii Lumini creştine[8]. Găsim la ei toate datele pro-

---

[7] În acest sens, găsesc foarte grăitoare filosofia educativă a contelui Lev Tolstoi, așa cum o dezvoltă purtătorul său de cuvânt, prințul Nehliudov, în romanul *Învierea* (1900) și o aplică autorul însuși, în școlile de pe domeniul său de la Iasnaia Poliana. În programa acestor școli, ponderea principală o aveau cunoștințele imediat aplicabile pentru ameliorarea traiului țăranilor. Din acest punct de vedere, aceeași utilitate practică le era recunoscută atât noțiunilor de agronomie, de pildă metodelor de combatere a paraziților plantelor, cât și elementelor de doctrină creștină, mobilizate în lupta contra superstițiilor populare. În literatura română, un asemenea „tolstoism" profesează protagonistul nuvelei *Popa Tanda* (1875/'81) de Ioan Slavici (1848-1925), ardelean și el și precursor al lui Agârbiceanu: un tânăr preot, găsindu-și parohia într-o stare de jalnică sărăcie din pricina abuliei sătenilor, își asumă rolul de „erou civilizator" și, predicând prin faptă, izbutește să-și scoată enoriașii din impasul în care eșuaseră din delăsare și ignoranță.

[8] Dimensiunea creștină fiind de la sine înțeleasă, să vedem în ce constă latura lor (ca să zic așa) „luministă". Scriitorul grec, tipologic vorbind foarte „rus", adică având multe dintr-un tolstoian, înfățișează efectele înspăimântătoare

blemei: preocuparea socială şi angajarea de partea umiliţilor şi obidiţilor, interesul naturalismului pentru aspectele sordide ale vieţii biologice, afectivitatea dominată de caritate, oroarea sacră a *Aufklärer*-ului faţă de ignoranţă şi activismul pedagogic al aceluiaşi... etc. etc. Şi la unul, şi la celălalt se poate observa aceeaşi distanţă paternalistă pe care o adoptă amicul poporului de câte ori, în postură de dascăl, se confruntă (ori crede că se confruntă) nemijlocit cu poporul însuşi. Decurgând logic din contradicția fundamentală a populismului creştin, distanţa respectivă întăreşte compasiunea celor doi autori faţă de popor, dar le interzice orice acces – prin simpatie sau prin empatie – la sfera culturii populare. Căci conţinuturile culturii cu pricina – vestigii ale mitologiei precreştine, credinţe şi practici magice... – sunt acelea pe care atât Iluminismul, cât şi

ale „puterii întunericului" (cf. *Ucigașa*) cu o cutremurare cvasireligioasă, al cărei corolar (deși neexprimat explicit) nu putea fi altul decât urgența de a duce poporului lumina mântuitoare. La rândul său, Agârbiceanu, pe care Cornel Regman (1973: *passim*) nu ezita să-l califice drept *Aufklärer*, era, așa cum am arătat, un cleric greco-catolic. Detaliu deloc neînsemnat, căci în Transilvania Unirea cu Roma s-a produs nu atât în contextul Contrareformei, ca în alte părți, cât sub egida „despotismului luminat" austriac din secolul al XVIII-lea (începând cu Leopold I și culminând cu Maria-Theresia și cu fiul ei, Iosif al II-lea). Drept urmare, în sânul uniatismului ardelenesc faptul de a te instrui și a-ți instrui aproapele constituia misiunea sacerdotală prin excelență. În plus, românilor care, fie greco-catolici, fie greco-ortodocși, reprezentau etnia cea mai vitregită din provincia transilvană, lumina învățăturii le punea în mâini o unealtă și o armă pentru emanciparea lor socială și națională.

establishment-ul religios le cataloghează şi le condamnă fără drept de apel ca „superstiţii”.

O atare „intoleranţă” – în sensul aproape medical al cuvântului – constituie pentru ei un serios handicap în momentul când încearcă să abordeze un gen literar precum *fantasticul*, a cărui notă specifică e tocmai prezenţa unor asemenea conţinuturi, în chip de „reîntoarcere a refulatului”. În continuare îmi propun să urmăresc acest „conflict de interese” în povestirile *Cei cu umbra uşure* (în continuare, CUU) de Papadiamantis şi *Vâlva-Băilor* (în continuare, VB) de Agârbiceanu.

2. Târcoale (şovăielnice) fantasticului

2.1. Într-un studiu teoretic asupra fantasticului şi a vecinătăţilor acestuia, am încercat să demonstrez, între altele, că o categorie estetică afină lui, *straniul*, trecând printr-un proces de intensificare, debuşează în fantastic sau chiar îl generează (cf. Ivanovici, 2011: I, 44).

În naraţiunile de care ne ocupăm, straniul este prezent mai ales ca o trăsătură de caracter, iar purtătorii acesteia ocupă poziţia de protagonişti. Un critic român susţine chiar că, la drept vorbind, lumea lui Agârbiceanu e una „fără obişnuiţi” (Regman, op. cit.: *passim*) – observaţie mai mult sau mai puţin valabilă şi în cazul lui Papadiamantis. Cât despre intensificarea straniului, la autorul român sarcina respectivă şi-o asumă opinia colectivă a comunităţii. Aşa se întâmplă cu Vasile Mârza, eroul din VB, a cărui conduită insolită e interpretată de *vox populi* ca semn al raporturilor pe care el le-ar întreţine cu supranaturalul:

> Oamenii din sat (...) spuneau că Vasile Mârza trebuie să fie în legătură cu Vâlva-Băilor. Altfel, de unde schimba el în toată săptămâna funți de aur? Altfel, unde ar umbla el nopțile de-a rândul? (VB)

Şi familia de morari înfăţişată de Papadiamantis în CUU îşi are, în chip similar, ciudăţenia caracteristică: „Femei şi bărbaţi, băieţi şi fete nu se temeau defel să umble noaptea prin pădure”[9]. Şi aici potenţarea insolitului în direcţia fantasticului este opera unei „comunităţi interpretante”, care, în speţă, aplică personajelor cu pricina porecla de „cei cu umbra uşure”[10]. Pe deasupra, ei înşişi (fără îndoială dintr-o facondă mediteraneană frizând exhibiţionismul) nu se feresc să alimenteze zvonurile care circulă pe seama lor, ba chiar se mândresc cu faima de „ciudaţi”:

> E adevărat că de multe ori istoriseau chiar ei că ar fi văzut felurite lucruri nefireşti. Pe strigoi, de pildă, îi vorbeau de bine. Aceia nu-i prigoneau, nu le pricinuiau vreun neajuns. Erau în raporturi mai degrabă prieteneşti cu dânşii.

---

[9] Traducerea citatelor din greacă îmi aparține.

[10] În original, *elaphroïskiotoi* (sg. *-os*): cuvânt compus, pe care îl redau în românește printr-o parafrază. Potrivit credințelor folclorice grecești, „umbră ușure” au indivizii care întrețin unele raporturi cu supranaturalul, fără însă a practica magia. Autorul are chiar grijă (cf. *infra*) să distingă net între acest tip de indivizi și cei dedați la vrăjitorie. În tradiția populară românească, cel ce poate comunica sau interacționa cu zona sacrului, de semn pozitiv sau negativ, este fie preot, fie magician; un personaj – să zicem – intermediar, ca la greci, nu există. (Mulțumesc distinșilor etnologi – și prieteni – Silviu Angelescu și Andrei Oișteanu pentru lămuririle pe care mi le-au furnizat pe tema în discuție).

> Agallos [numele protagonistului] povestea adesea că văzuse cândva, cum mă vezi şi cum te văd, zâne, ba şi vorbise cu ele. (...) Altă dată iarăşi, copil fiind, Ursitoarea lui i se arătase la tată-său la moară şi-i dăruise cu mâna ei un galben. (...)
>
> De alminteri, Agallos era născut sâmbăta – şi se ştie că cei de teapa lui n-au a se teme de stihii şi de ştime. (CUU)

2.2. Actualizarea literară a categoriei fantasticului se produce atât în sfera lecturii, cât şi în aceea a scriiturii, cerând chiar coordonarea acestor două nivele, corespunzătoare receptorului şi, respectiv, emiţătorului de mesaj. Ca efect de lectură, fantasticul a fost descris drept rezultatul coliziunii dintre două sisteme de semnificaţie şi interpretare, dintre care unul se înscrie într-o „normalitate" naturală, iar celălalt trece dincolo de ea. Pentru a-şi ajuta cititorul să conştientizeze conflictul hermeneutic în cauză, autorul unei naraţiuni fantastice trebuie să-l sprijine tocmai în procesul de intensificare a stranietăţii şi insolitului aflate încă în domeniul naturalului, dar atingându-i limitele până în punctul fără întoarcere unde îl depăşesc.

În câmpul scriiturii, procedurile ideale pentru atingerea punctului respectiv ţin de ceea ce se cheamă strategia *suspansului*. Or, în această privinţă, se iveşte o anumită incompatibilitate între natura şi exigenţele specifice acestui tip de procedee, pe de-o parte, şi modalitatea narativă adoptată de cei doi autori, pe de altă parte. După cum se ştie încă din Antichitate[11], cel ce istoriseşte o întâmplare are de ales între a *relata* faptele (a le „spune", engl. *telling*) şi a le *dramatiza* (a le

[11] Iar în epoci mai recente, de la naratologii anglo-americani (în special Henry James, Percy Lubbock și Wayne Booth).

„arăta”, engl. *showing*). De bună seamă, Papadiamantis şi Agârbiceanu, în calitatea lor de „pedagogi”, vor acorda în principiu preferința lor relatării, căci așa ceva le va permite ca – prin mijlocirea unui narator autorizat – să exercite un control ferm asupra actului narativ şi îndeosebi asupra aşteptărilor cititorului. Altminteri însă, suspansul se acordă mai curând cu dramatizarea, cerând cu necesitate ca evenimentul să fie vizualizat, pe când în relatare viziunea faptului este mediatizată de limbaj. Iată de ce autorii noştri se văd nevoiți, ori de câte ori tensiunea narativă urcă peste un anumit nivel, să suspende derularea relatării pentru a face loc unor scene dramatizate.

Transilvăneanul recurge la acest procedeu o singură dată, însă cu mare eficacitate. În VB, o voce autoritară şi omniscientă (atribuită prin consens, adică prin convenție, autorului însuși) expune faptele cu un aer obiectiv şi le relatează într-o ordine liniară. Faptele în cauză gravitează în jurul tribulațiilor amoroase ale personajului Vasile Mârza (idila cu fiica „Nițulesei”, crâşmărița satului, planurile de căsătorie ale tinerilor, lăcomia prezumtivei soacre etc.); la un moment dat însă, derularea progresivă a firului argumental este retezată de declicul unui *flash back* : „Şi Mârza tăcea, amintindu-şi cu groază când a întâlnit-o mai întâi pe Nițuleasa” – ceea ce creează condițiile pentru a se trece de îndată la dramatizarea groazei, în decorul şi cu toate accesoriile unui *thriller*:

> Bătrâna tăcu, se ridică de pe scaun (...), stinse lampa şi, numai la lumina unui bețigaş de său, se apropie de Vasile Mârza şi-i zise cu spaimă:
>
> — Ce-ți spun eu ție, încă n-a auzit ureche de om din gura mea. (...)

> În lumina slabă a crâșmei, părea că se zbate pe păreți un liliac uriaș. (VB)

La rândul său, Papadiamantis recurge în repetate rânduri la alternarea relatării cu dramatizarea, imprimând astfel narațiunii un ritm alert, aproape cinematografic și marcând la fiecare alternanță o creștere a anxietății și a suspansului. Într-adevăr, fabula povestirii constă în lunga așteptare, din ce în ce mai angoasată, a personajului feminin Aphentra, pricinuită de întârzierea soțului ei, Agallos, în chiar seara de Ajun. Desigur, femeia nu ignoră faptul că bărbatul, dotat fiind cu „umbră ușure”, nu are a se teme de forțele supranaturale. Cu toate acestea, nici cei astfel înzestrați nu sunt la adăpost de posibile agresiuni magice („Dar cu vrăjile e altceva”); în speță, o asemenea eventualitate e de temut din partea fostei logodnice a lui Agallos, pe care acesta o părăsise pentru Aphentra. Primejdie pe care actuala soție o socotește cu atât mai probabilă, cu cât ea însăși, înainte de căsătorie,

> își plecase auzul la baliverne muierești despre descântece și „stropitul miresei”, trăgând nădejde ca, ajutându-se de fierturi și filtre, să abată inima logodnicului de la orfană și s-o facă să se încline înspre partea ei. (CUU)

Temerile eroinei reflectă un sentiment de culpabilitate morală (căci „[n]u era de ici, de colo să furi norocul orfanei ca să te măriți tu cu alesul ei”), amplificat și de o vinovăție de natură religioasă:

> De-a lungul a șapte ani de zile, luase de sute de ori hotărârea să se spovedească de acel păcat, dar nu avusese niciodată curajul s-o facă. (CUU)

Sentiment amplificat de asemenea de culpa generală în care se află întreaga comunitate, măcinată de cupiditate şi dihonie, asupra căreia stau să cadă, ai zice, fulgerele justiţiare ale divinităţii:

> Sfânta lege a lui Hristos era călcată în picioare, toţi plăteau răul cu rău şi de multe ori chiar binele cu rău, niciodată răul cu bine. (CUU)

Simptomele mai mult sau mai puţin obiective ale straniului şi ale potenţării lui se reflectă aici într-o oglindă subiectivă, care nu e alta decât conştiinţa tulbure a femeii, în care angoasa creşte vertiginos. Acest simplu efect cumulativ ar putea chiar crea senzaţia suspansului. Totuşi, să nu pierdem din vedere faptul că totul are încă loc în sfera relatării, sub controlul autoritar al vocii auctoriale, a cărei misiune e să ţină în frâu „fluxul conştiinţei", păstrându-l în cadrele „stilului indirect" (nici măcar liber). Doar când trecerea straniului în fantastic devine iminentă, „autorul" se vede nevoit să producă o adevărată dramatizare. Este vorba de o viziune onirică în culori de Apocalipsă: cimitirul satului e răvăşit de o teribilă încăierare între osemintele defuncţilor, ca şi cum războiul tuturor împotriva tuturor din viaţa reală s-a prelungi şi pe celălalt tărâm. În acelaşi vis asistăm la o scenă, zice-s-ar, premonitorie, unde morţii suferă pedeapsa care, de drept, le-ar reveni viilor:

> Închipuiţi-vă ce poate să însemne să zăreşti, pe nepusă masă, ciolanele morţilor din cimitir prinzând viaţă, ridicându-se din morminte şi începând a se lovi unul pe altul cu zarvă înfricoşată! Şi pe când baba-Synodià [soacra protagonistului], împietrită de spaimă, urmărea

> încleştarea întrebându-se cum aveau să sfârşească toate acelea, numai ce aude un vaier mare şi vede zidul de miazănoapte al cimitirului, care era şi cel mai înalt, prăbuşindu-se peste oseminte şi strivindu-le. (CUU)

Asistăm deci la un joc simetric de planuri, când întretăiate, când paralele:

1º. farmecele de care se teme Aphentra le reflectă pe acelea pe care ea însăşi le practicase;

2º. vinovăția religioasă se adaugă celei morale;

3º. teama de pedeapsa individuală e amplificată de expectativa unei posibile pedepse colective şi, în fine,

4º. morții reproduc patimile păcătoase ale viilor şi sunt pedepsiți în locul lor.

Observând această dialectică, percepem într-însa *reîntoarcerea* magiei şi a altor credințe şi practici populare, după veacuri şi veacuri de represiune din partea creştinismului oficial. E drept că procesul în cauză a fost mai radical în Occident, culminând cu marea „vânătoare de vrăjitoare" din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, pe când în Europa de Est biserica orientală s-a arătat destul de îngăduitoare cu sincretismul poporan.

2.3. Totuşi, în momentul de care ne ocupăm, amicii poporului convertiți la Iluminism nutresc deopotrivă – catolici, ortodocşi, agnostici sau atei – o aceeaşi ostilitate față de „creştinismul cosmic"[12], văzut ca un fruct al ignoranței. Autorii noştri împărtăşesc şi ei acest *parti pris*. Drept urmare, cele două sisteme de semni-

---

12 Astfel numea Mircea Eliade amestecul de elemente creştine şi păgâne, „asezonat" cu magie folclorică, ce constituia adevăratul conținut al religiei populare.

ficație și lectură implicate în povestirile lor – dintre care primul, explicit, are un caracter sincretic și popular, iar al doilea ne trimite implicit la ortodoxia doctrinară (creștină și raționalistă în același timp) – sunt cu totul incompatibile și deci imposibil de elucidat unul prin celălalt. Incompatibilitatea respectivă e de altfel cea care pricinuiește înfruntarea lor, constituind astfel dimensiunea fantastică a operelor în cauză.

Cum am văzut, la Agârbiceanu fantasticul nu este decât teroarea suscitată de o bruscă și neprevăzută *intruziune a supranaturalului în cotidian.* Trebuie subliniat că sentimentul în cauză, spaima, este un efect apărut în orizontul mentalităților populare. Acolo, personaje relativ comune – cel mult excentrice –, precum Vasile Mârza și Nițuleasa, sunt reinterpretate într-un sistem de referință și de expectative care o transformă pe ultima în agent, iar pe celălalt în favorit al unei puteri supranaturale. Abia puterea respectivă ne furnizează cheia intrigii narative: este vorba de *Vâlva-Băilor*, o figură din mitologia minerească a Apusenilor, care îi ajută pe protejații ei să dea de vine de aur deosebit de bogate.

Dar lucrurile nu pot rămâne așa! Clericul-*Aufklärer* nu suferă ca obscurantismul și superstiția să aibă ultimul cuvânt. Iată de ce vocea naratorului se grăbește să-i servească cititorului explicațiile necesare pentru ca acesta să nu se simtă peste măsură de „împovărat de speranțele și temerile false ale personajelor" (Booth, 1976: 221). Vocea cu pricina îi furnizează, deci, o versiune rezonabilă: atotștiința în materie de minerit nu-i vine crâșmăriței nicidecum de la Vâlva-Băilor ci, mult mai banal, de la un hoț de mină căruia i se dezlegase cândva limba la beție. Ca atare, moartea lui Vasile

Mârza – pe care Nițuleasa îl făcuse părtaş la taină – nu este defel consecința legăturilor sale cu niscai forțe supralumeşti, fiind „coborâtă” astfel la rangul de simplu accident.

Tot astfel, la Papadiamantis, suspansul şi viziunea fantastică nu fac decât să amâne elucidarea rațională a faptelor, canalizate în continuare către un *happy end* autoritar impus. Față cu angoasa în *crescendo* de la începutul povestirii, în a doua ei jumătate se schițează o eșalonare de semn contrar, un *diminuendo* al tensiunii. Pur şi simplu bărbatul aşteptat cu atâta îngrijorare de familie se abătuse pe la un paraclis depărtat de locuința sa, unde zăbovise furat de farmecul slujbei de vecernie. El trimite în cele din urmă după ai săi şi, odată ajunsă acolo, nevasta muncită de remuşcări găseşte curajul să se spovedească de culpa vrăjitoriei. I se impune canonul de ispăşire cuvenit, după care i se dă dezlegarea de păcat. La rândul ei, familia întregită primeşte sfânta împărtăşanie şi... *tout va très bien, madame la Marquise!*

Și într-un caz, și în celălalt, avem de-a face, deci, cu un *fantastic deviat***.**

2.4. Să ne amintim că, în intenția de a-şi „lumina” cititorul, autorul român face uz de vocea unui narator omniscient care, prin strategiile relatării, controlează cu strictețe sistemul de aşteptări al aceluia. Dimpotrivă, la Papadiamantis, aceeaşi intenţie beneficiază de o dramatizare ipostaziată în viziunea paradisiacă şi soteriologică a micului paraclis părăsit care, iluminat dintr-odată, se iveşte în calea drumeţului singuratic în plină noapte de Ajun, noapte a tuturor arătărilor...

Lumina izvorăşte în bezna adâncă spre a-i arăta păcătosului calea cea dreaptă: de prisos să subliniem prestigiul acestei imagini-concept a cărei sursă, după un distins teolog român, „se confundă cu Logosul în persoană” (Stăniloaie, 1978: 949). În zorii Genezei, ea a fost cea care a deosebit şi despărțit ziua de noapte. Iar în această epocă târzie, crepusculară, tot ea vine, în chip de Logos, să pună temelia logicii care operează deosebiri despărțitoare: logică proprie Iluminismului. Cum alfel când, după Georges Bataille, sacrul creştin e un sacru scindat, a cărui parte de umbră a fost exilată în domeniul profanului şi a umilei religii a folclorului şi a poeților? Iată rațiunea adversității dogmei creştine față de „creştinismul cosmic”, a populismului față de eresurile populare.

Şi Papadiamantis, după cum am văzut, are grijă să elucideze lucrurile de o manieră „politic” sau mai bine zis „teologic corectă”; cu toate acestea, finalul istoriei sale îi oferă lectorului prilejul unei perplexități malițioase. În speță de ce, dintre cei doi soți, nicio penitență nu i se prescrie lui Agallos, ceea ce dă de înțeles că bărbatul nu ar avea de ce se pocăi? Or, dimpotrivă, din text aflăm că acesta se complăcuse multă vreme în postura „musulmană” de beneficiar al competiției gastronomice a celor două pretendente la „mâna” sa, care intuiseră, pasă-mi-te, că drumul spre inima lui Agallos trecea prin stomac. Iar dacă râvnitul logodnic optase în cele din urmă pentru actuala-i soață, o făcuse ca *gourmand*, sau mai curând ca *gourmet*. Astfel, cu indecizia lui calculată, tot el devenise, prin ricoşeu, autorul moral al păcatului efectiv comis de Aphentra (precum şi al celui eventual al logodnicei abandonate). De ce atunci, repet, tocmai el să nu aibă nimic de ispăşit?

Structura narativă se închide asupra ei înseşi, într-o circularitate ironică. Nimic nu merge atât de bine precum pare: bezna a înghițit din nou lumina şi, odată încheiat armistițiul ritual de Crăciun, nimic nu împiedică vârtejul unanim de pizmă şi de ură să reînceapă a se roti la fel de vertiginos ca înainte...

Acelaşi tip de ironie ne face cu ochiul din paginile lui Agârbiceanu. După, şi în pofida explicației rezonabile furnizate de autor în sistem „iluminist", la capătul povestirii sale prindem de veste că, „în teren",

> credința că Vasile Mârza a a stat în legătură cu Vâlva-Băilor se întări şi trăi multă vreme în sat. (VB)

Şi într-un caz, şi în celălalt, avem de-a face, aşadar, cu nişte adevărate lapsusuri freudiene, prin care un întreg univers uitat şi refulat revine în forță. E fondul ancestral de credințe magice şi mitice pe care populismul crezuse că îl poate manipula sau chiar extirpa, în scopul de a aduce poporului „lumina învățăturii". Or, reîntoarcerea acelor credințe nu lasă loc de îndoială: strategiile raționaliste pot eventual devia fantasticul, însă nu-l pot nicidecum lichida. Un rest ireductibil va dăinui mereu, în contraponderea oricăror înfrângeri temporare. Acest rest este un *fantastic remanent.*

Iată revanşa imaginației contra tuturor acelora care încearcă s-o încătuşeze, fie şi în lanțurile bunelor intenții.

Amor şi politichie la vremuri de dihonie:
O „scrisoare persană”

1. Un scriitor pe nedrept uitat

Teodor Scorțescu (1893-1976), de care puțini îşi mai amintesc în propria lui țară, aparține perioadei interbelice a literaturii române, unde, fără a deține o poziție de prim rang, îşi are totuşi locul său, foarte onorabil, printre scriitorii (ca să zic aşa) de eşalonul doi.

Diplomat de carieră, Scoțescu a cunoscut diverse capitale europene, între care Istanbul şi Atena, care i-au lăsat o pronunțată aplecăciune „orientalistă”. Sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial l-a găsit în misiune la Roma. Bine situat pentru a bănui ce soartă avea să i se rezerve României după război, n-a dat curs ordinului de a reveni în țară când a fost rechemat. După care s-a instalat în Italia, cu atât mai mult cu cât, în 1930, se căsătorise cu prințesa Livia Borghese. După oportuna „dezertare”, informațiile precise ne lipsesc aproape cu totul, încât s-a putea spune că autorul nostru s-a pierdut în exil.

În rest, doar ipoteze şi presupuneri. Se pare că, la început, cuplul ar fi locuit în Sicilia, apoi ar fi emigrat pentru o vreme în Argentina (cel puțin judecând după apariția, în 1952, a unei ultime cărți a lui Scorțescu la

o mică și obscură editură a emigrației românești, cu sediul în apropiere de Buenos Aires). Revenit în Europa, scriitorul și-ar fi petrecut restul vieții în patria soției sale.

Activitatea literară a lui Teodor Scorțescu a început – cum altfel? – cu poezia; în continuare și-a lărgit aria, incluzând teatrul și proza. În acest ultim gen, ce constituia veritabila sa vocație, el ne-a lăsat un roman (*Concina prădată*, 1938) și două nuvele, *Popi: 1922* (1930) și *Magie albă* (1952). Prima, de care ne vom ocupa aici, e, de departe, cea mai reușită[1].

*

După opinia mea, una dintre principalele calități ale acestei mici capodopere ar fi un anumit „aer de familie”, nu neapărat frapant, dar totuși perceptibil la o privire mai atentă, ce ne duce cu gândul la *Scrisorile persane* (1721) ale lui Charles Louis de Secondat, baron de La Brède și de Montesquieu. La vremea sa, cu scrierea în chestiune, autorul își câștigase favoarea publicului francez înfățișându-i stări de lucruri de acasă, dar văzute, chipurile, de un străin. Desigur, exotismul alegoric întors „pe dos” nu era ceva nou: ca aproape totul în literatură, procedeul remitea la o sumedenie de precedente. Și totuși în acea satiră filosofică, reputată drept tipică pentru secolul al XVIII-lea, simpla convenție literară a sfârșit prin a fi omologată ca o excelentă lecție de relativism cultural. Într-adevăr, nimic nu ne dezvăluie mai limpede raza de

---

1 Citatele vor fi însoțite de numărul paginii la care apar în ediția utilizată (Scorțescu, 1982). Ortografia a fost adaptată tacit normelor actuale.

acțiune reală a valorilor proprii – adesea mai scurtă decât ne vine a crede –, ca faptul de a le privi cu ochii altuia.

La un exercițiu de acest soi se dedă Teodor Scorțescu în *Popi*, propunându-ne o istorie cu subiect grecesc povestită de un român.

2. Vacanțele unui „persan”: o tragedie greacă văzută cu ochi românești

Subtitlul nuvelei, „1922”, face aluzie la o dată marcată cu negru în analele Greciei moderne. Și pe bună dreptate: 1922 este anul de tristă notorietate al așa-numitei „catastrofe din Asia Mică”, dezastrul politic și uman care a pus capăt delirantei „Mari Idei” (gr. *Megale Idea*), adică himericei aspirații de restaurație a Imperiului Bizantin, care bântuise primul veac de existență a statului grec. Deznodământ cu atât mai dureros, cu cât, pentru o clipă, marota iredentistă părea pe punctul de a prinde viață în efemera „Grecie a celor cinci mări și două continente”, ieșită din Tratatul de la Sèvres pentru a fi de îndată redusă la zero prin cel de la Lausanne. Din contră, ceea ce a rezistat de minune înfrângerii, ba chiar a dobândit noi puteri de pe urma ei, a fost „ura înverșunată care sfâșia Grecia în două” (p. 21) încă din vremea Războiului Mondial și pe fondul aceleiași Mari Idei. Manualele de istorie o înregistrează la capitolul *schisma* – sau discordia sau chiar dihonia – *națională*, între partizanii regelui Constantin (cel de două ori depus și de două ori rechemat pe tron) și adepții carismaticului lider liberal Eleutherios Venizelos.

Scorțescu relatează esențialul acestei drame, al cărei prim act se juca în acele zile, în mijlocul toridei veri a lui 1922: înfrângerea şi fuga trupelor greceşti „urmărite de cavaleria lui Kemal" (p. 19), evacuarea Asiei Mici, revolta armatei umilite și debarcarea ei justițiară în portul Laurion, detronarea lui Constantin, căderea cabinetului Gounaris, procesul şi executarea expeditivă a „celor șase" demnitari civili şi militari considerați răspunzători de dezastu... Totuşi, în măsura în care naratorul contemplă faptele cu o privire relativizantă, narațiunea lui devine o „scrisoare persană" (pe care chiar grecii de astăzi ar putea-o consulta cu mult folos).

Cine se află îndărătul acestei priviri străine, surâzătoare, puțin cinice, dar tot timpul perspicace şi pătrunzătoare? Privire care, deplasând accentele afective, ca în freudianul „travaliu al visului", creează un efect de distanțare de care autohtonii nu erau defel capabili în acel moment.

„Persanul" în cauză e un tânăr cadru român, sosit la Atena ca să negocieze rambursarea unui împrumut acordat guvernului elen de către banca *Dacia Romană*. Pentru el, deci, conjunctura revoluționară prin care trece Grecia reprezintă un simplu inconvenient, susceptibil doar de a-i îngreuna îndeplinirea misiunii. Fără a pune prea mult la inimă piedicile cu pricina (mai degrabă pare a-l sâcâi nemilosul climat estival al Atenei), eroul nostru va profita de vacanța neprevăzută pentru a cunoaşte mai bine țara şi femeile ei.

Din această opțiune a naratorului-protagonist decurge profilul de gen al operei : *Popi* va fi deci un „studiu de moravuri" şi o poveste de dragoste.

3. Sindroame şi manii greceşti din „anii nebuni”

Prima parte a acestui diptic se înscrie în categoria, foarte prizată în ultima vreme, a cercetărilor *imagologice*. Şi pe bună dreptate, căci din *Popi* putem deduce o imagine destul de complexă a Greciei şi a grecilor la începutul deceniului al treilea al secolului trecut, cunoscut şi sub denumirea de „anii nebuni” (*les années folles* sau, pe englezeşte, *roaring twenties*).

În această imagine, privirea străină, care vede lucrurile din afară, se juxtapune viziunii dinăuntru, a grecilor despre ei înşişi, fără a mai vorbi de privirea acestora *spre* înafară, adică de ideea pe care ei şi-o fac despre ceilalţi. Rezultatul e (ca să zic aşa) o stereoscopie de stereotipii. În primul rând pentru că orice imagologie lucrează mai ales cu stereotipuri. În al doilea rând fiindcă, în acest soi de studii, totul depinde – cum sună un proverb spaniol – „de culoarea ferestrei prin care priveşti” (*del color del cristal con que se mira*). În speţă, de „analistul” însărcinat cu prelucrarea stereotipurilor. El este aici acelaşi narator cu care am făcut cunoştinţă; nevoile relatării la persoana întâi îl plasează în postura de *perceiver* (cum ar zice anglo-saxonii), fără a face totuşi din el un *raisonneur* (în tradiţie franceză). În inima epocii sale frivole, el e un turist, dedat prin definiţie frivolităţii, însă destul de inteligent pentru a-i da o bună întrebuinţare.

De la înălţimea condiţiei sale neserioase, el poate observa seriozitatea excesivă cu care grecii tratează anumite subiecte. E, spre exemplu, cazul iubirii de patrie: pentru ei un absolut ce nu admite nuanţe şi care, uneori, te izbeşte năucitor în moalele capului. În

neogreacă aşa ceva se cheamă *progonoplexía*[2], iar efectele, ca şi cuvântul în sine, seamănă ca două picături de apă cu apoplexia. Fără ambiția de a trasa o fenomenologie completă a „maladiei de strămoşi” – să-i zicem *ancestrita*? –, „persanul” lui Scorțescu transcrie o amplă gamă de semne şi simptome ale acestui sindrom patriotic.

La bordul unei nave traversând Egeea, o mare de dimensiuni mai degrabă modeste, tânărul român surprinde o doamnă ateniană devorând cu ochii coasta Greciei atât de avid, încât ai fi zis că revine de la celălalt capăt al lumii. Simpaticul levantin Spyros Valassinos, care se ține de coborâtor din „conții de Valassin” şi posedă chiar un paşaport francez (grație căruia a scăpat ca prin minune din masacrul de la Smirna), se felicită pentru faptul că, în vinele sale, sângele grecesc l-a înlocuit în întregime pe acela al Cruciaților.

Grecii de azi „vorbesc de vechea Eladă ca de ziua de ieri” şi „evocă pe marii (ei) dispăruți ca pe nişte bunici personali” (pp. 34-35). Trăgându-se din rasa care e „blazonul planetei” – şi de aceea păsându-le prea puțin de titlurile de noblețe –, ei înnobilează lumea întreagă cu mari oameni: „Rusiei nu i-am dat pe Capo d’Istria? Franței nu i-am dat un Napoleon?”, istoria României „nu este înțesată de nume greceşti?” (p. 36).

Întreaga omenire datorându-le gratitudine, nimic mai firesc ca ei să-i judece pe ceilalți după atitudinea lor față de Grecia. Curios e că nu au prea mare pică pe turci, inamici ancestrali care, pe deasupra, tocmai i-au bătut în Asia Mică: fără îndoială deoarece fiecare fac-

---

[2] De la *prógonos* = antecesor, străbun, și *pletto* = a lovi (cu ceva).

țiune grecească impută înfrângerea în cauză facțiunii opuse. Aproape la fel de vinovați sunt considerați francezii, care i-au înarmat pe kemaliști. România, stat vecin dar fără frontiere comune și, prin aceasta, fără probleme teritoriale sau de minorități cu Grecia, este invidiată ca fiind o „țară a belșugului și a desfătărilor, un fel de El Dorado pentru Balcani” (p. 23). Mulți greci au trăit și trăiesc încă acolo, regaliștii o iubesc ca patrie a soției Diadohului[3] și aproape toți, orice ar zice românii, văd în ea un soi de „colonie grecească” (p. 36).

Și exemplele pot continua.

Nu e greu de ghicit cu ce fel de surâs contemplă protagonistul o astfel de „culoare locală”: amuzat, condescendent, adesea ironic, zâmbetul lui nu e însă nicicând arogant. „Persanul” nostru poate să facă haz de ideile fixe ale localnicilor, dar nu încetează a-i privi cu multă simpatie. Ca orice necondiționat, el îi iubește pe cei pe care îi iubește nu în ciuda, ci, s-ar zice, *pentru* defectele lor. Ceea ce se simte chiar în ocaziile în care aceștia ajung să-l agaseze, făcându-l să iasă din rezerva-i politicoasă. Ca atunci când, adresându-se unor interlocutori greci, veștejește nebunia ce devastează țara acestora:

> Sunteți (...) poporul cel mai inteligent pe care l-am văzut. De câte ori tratați o afacere, aveți o viziune a vieții în care realitatea intră ca într-o mănușă și de asta, oriunde vă duceți, sunteți stăpâni pe situație. Omenirea de aici, ca și țara ei, e frumoasă ca acum trei mii de ani. Ați putea fi fericiți. Dar, de sus până jos, suferiți de o intoxicațiune ruinătoare: politica (p. 78).

---

3 *Diádochos* = prințul moștenitor.

Cine îi cunoaşte pe greci ştie însă că ei îşi adoră metehnele, aşa încât eroul nostru îşi cam bate gura de pomană. La peroraţia de mai înainte i se răspunde cu mândrie: „Avem oroare de echilibru” (*ibid.*). Apoi e informat că termenul *metavolì*[4], care desemnează schimbarea şi evoluţia, înseamnă de fapt „a zvârli peste...” (*ibid.*), adică – s-o spunem în versiune mai... poetică – *a alunga de la sine*: pe oricine şi orice. Măcar că îndoielnică filologic, interpretarea cu pricina ne sugerează că, pentru greci, progresul nu e, ca pentru toată lumea, o creştere de acumulări lente, ci mai degrabă o sumă de expulziuni şi excluziuni violente. Tocmai aceasta se şi întâmplă la vreme de dihonie: cu o înverşunare feroce, Grecia venizelistă se pregăteşte să „alunge de la sine” Grecia regalistă şi viceversa.

În viaţa cotidiană, dezbinarea civilă şi repudierea adversarului iau înfăţişări destul de pitoreşti. Nu care cumva, de pildă, să comandaţi un *ouzo* într-o cafenea venizelistă: băutura în cauză e aperitivul preferat al regelui Constantin! Mai cu seamă nu încercaţi să puneţi faţă în faţă doi greci dacă unul dintre ei nu v-o cere: nu se ştie niciodată cărei partide îi aparţine unul sau celălalt! Rude apropiate se încrucişează fără a schimba o privire, prefăcându-se că se ignoră. Copilăria e mai sinceră: o fetiţă de şase ani îşi înfige unghiile în braţul unei verişoare venite să anunţe victoria electorală a potrivnicilor. Nici chiar dragostea (cum vom vedea mai încolo) nu scapă de sub imperiul discordiei.

Pentru a încheia prezentarea nuvelei ca „studiu de moravuri”, mai trebuie spus că autorul nu omite să consemneze nici truculenţa acelor „ani nebuni”, faţeta

[4] *Metabolè* în transcripţie erasmică.

lor sinistră, în contraponderea imaginii surâzătoare pe care Scorțescu preferă de obicei să ne-o dea despre Grecia. Mă refer la vehemența canibală a patimilor politice din această țară. Astfel, revoluționarii, odată ajunşi la putere, nu se mulțumesc să-l „zvârle" cât colo pe monarh, ci, în plus, se angajează să-i „alunge de la sine" şi pe miniştrii săi – şi încă definitiv, adică punându-i la zid. După care ştrengarii atenieni improvizează pe străzi un mic comerț profitabil cu țăndări din craniile acelora, culese chiar de la locul execuției.

4. Grecia la genul feminin: un *bijou* prea discret

Aşa cum am anticipat, nuvela lui Scorțescu poate fi abordată şi ca o *poveste de dragoste*. La prima vedere, aceasta nu este decât un detaliu al tabloului de moravuri zugrăvit în *Popi*. În speță, idila naratorului cu o tânără ateniană se înscrie într-un context preexistent, şi anume viul interes al protagonistului față de Grecia la genul feminin.

Ca peste tot în ştiință, şi mai cu osebire în ştiințele naturii, totul începe cu simple observații. Mai întâi pe un exemplar luat la întâmplare: doamna Soliades, pe care românul o cunoscuse pe vapor, „(î)şi purta țara cu ea în mod mai izbitor decât dacă ar fi mers îmbrăcată în costum național. Fruntea, nasul, buzele, profilul neted se încăpățânau să facă propaganda unei frumuseți demodate de trei mii de ani" (p. 20). Apoi, pe un eşantion mai amplu din aceeaşi specie, al cărui comportament colectiv e surprins în mediul său natural – terasa unei cofetării în plină animație estivală:

> Ochi lungi privind prin faces-à-main provocatoare, belşug de nasuri clasice înnobilând profilurile, figuri măslinii între care strălucea, ici-colo, tenul de chihlimbar al smyrniotelor blonde, capete frumoase care se aplecau unele spre altele vorbind laolaltă, brațe goale manevrând evantaiuri, rochii vaporoase, decoltate – toate jucau multicolor înaintea ochilor mei, clocotind într-o gălăgie de papagali în delir (p. 31).

În continuare, modalitatea demersului se modifică: de la acest gen de ornitologie empirică, cercetătorul trece la un „studiu de caz" în maniera ştiințelor sociale. Motivul? Povestitorul face cunoştință cu Popi[5], în care găseşte o informatoare de prim ordin şi, în acelaşi timp, un obiect ideal de studiu. De aici înainte, ancheta lui se va personaliza, adică se va *erotiza*, iar fiziologia grecoaicei va aluneca încetul cu încetul într-o narațiune libertină.

Să urmărim etapele acestei evoluții.

Popi reprezintă cu cinste frumusețea locală, deşi fizionomia ei nu e dintre cele tocmai clasice. Are „un ten brun mat, ochi lungi tăiați în migdală, umbriți de gene lungi recurbate; sub nasul naiv, puțin ridicat[6], gura roşie cu buze răsfrânte" (p. 25). Trupul îi e la fel de dezirabil ca figura: „Piciorul, uşor cambrat, se termina printr-un genunchi rotund ca un măr domnesc, dezgolit de rochia scurtă. Coapsele ample, arcuite cu grații

---

[5] Acest „amuzant nume, de copil sau de păpușă" (Zarifopol *online*), este, în neogreacă, diminutivul de la Calliope.

[6] „Popi s-ar rezuma, pare că" – e de părere Paul Zarifopol – „în desenul acestui nas simpatic de nespus, dacă n-am ști-o întreagă, în toată drăgălășenia de baby încântător" (*loc. cit.*).

de liră (...)” etc. (p. 64). Avea un glas „melodios”, iar „zezeierea specifică grecilor când vorbesc o limbă străină îi dădea o grație copilărească” (p. 26), până și atunci când, într-o franceză perfectă, ea înfiera felonia Franței. Aceeași voce, în cântec, devenea „caldă, vastă”, dezvăluind încetul cu încetul, „ca un trup ce se despoaie, o sensualitate tremurătoare” (p. 52).

Fata e „văduvă”, mai precis „văduvă cu bărbat în viață” (*zontochera*), cum li se spune în Grecia femeilor divorțate. Din care cauză ea a reintrat sub tutela familiei și, la douăzeci și trei de ani, e nevoită să-și ascundă flirturile de ochii severi ai unchiului Themistocle și de vecinele bârfitoare. Dacă la un moment dat se arată complezentă față de un bărbat, ține cu tot dinadinsul ca acela să nu rămână cu o „impresie greșită”. „Doamne, vorbiți ca o române” (p. 33), exclamă cel în cauză, amintindu-și poate de o zicală glumeață potrivit căreia compatrioatele lui obișnuiesc să întrebe, *după*: „Și acum, ce-ai să crezi tu despre mine?”

Cu aceeași simpatie și cu dramul de ironie cu care privește obiceiurile țării gazdă, naratorul dă seama și despre eforturile și tertipurile la care recurge Popi spre a se „emancipa”. Începând, bineînțeles, cu dieta. Căci grecoaicele, după ce și-au „legat măgarul la gard” (zice poporul), adică odată măritate, prind să se îngrașe: „Aceasta e pecetea fericirii casnice” (p. 50). În schimb Popi a ieșit subțire din obezul paradis al căsniciei și așa vrea să și rămână; prețul e de a nu cina „decât portocale. [...] Și o sticluță de Rezinato” (p. 49). În plus, practică *skating*-ul și merge des să înoate (pe plaje pentru femei, separate de cele ale bărbaților). În fine, într-o Atenă care nu e încă decât un sat mai măricel, se aranjează pentru a întâlni (ca din întâmplare!) pe oricine vrea.

În politică mai cu seamă, are convingeri proprii şi înţelege să le apere cu franchețe şi curaj contra oricui. De altminteri, în această țară unde legea o fac masculii, dihonia devine mult mai îndârjită în ipostază feminină. Astfel, madame Soliades nu-şi măsoară vorbele când îl tratează pe propriul ei văr, regalist, de „degenerat” (p. 32). Cât despre Popi, nici ea nu ezită să se afişeze, în plin teritoriu inamic (o cafenea frecventată de partizani ai lui Venizelos), ca zelatoare a regelui Constantin, ori să-l înfrunte, din aceleaşi rațiuni, pe fratele ei mai mare, proaspăt întors de pe front.

Dacă politica e un teren câştigat pentru femei, ce se întâmplă în domeniul la care ne gândim cu precădere vorbind de „emancipare”? Cum stau, adică, lucrurile cu liberul exercițiu al sexualității feminine? Acolo situația e mai complicată, datorită influenței a diverşi parametri, unii exteriori (între ei chiar politica), iar alții interni sau „internalizați” (precum psihologia, moravurile, mentalitățile). Şi, ca să nu pierdem din vedere fațeta „libertină” a istoriei noastre, să spunem că seducătorul aspirant trebuie să țină seama de tot acest complex de împrejurări şi determinări.

În amor, femeia greacă urmează un scenariu aşa-zis romantic (sosit în Balcani, ca şi *skating*-ul, când voga sa trecuse în Occident). Funciar mincinos – dacă îi dăm crezare lui René Girard (1972: *passim*) –, acesta nu e decât un succedaneu al sexului şi, vrând-nevrând, face din practicantele lui nişte *allumeuses*. Popi, care se declară „prea sentimentală” şi se vrea iubită cu înflăcărare – din care pricină şi-a părăsit nu de mult soțul, mai degrabă „călduț” –, îşi consolează acum singurătatea în compania unei… capre. Şi tot visând la amantul ideal, îi supune pe amorezii ei reali la ordalii ucigaşe. Spre exemplu „persanul” nostru, cât pe ce să

moară de insolație când ea îi dă *rendez-vous* la ceasul cel mai arzător al zilei, numai și numai ca să se lase văzută de el... la fereastră.

Nu e vorba aici de sadism, ci de regula unui joc conform căruia femeia nu va cădea în brațele supirantului decât în ultimă instanță, „târzie ca o recompensă națională” (p. 60). Iar cea care joacă acest joc nu e de gheață. Ea are un trup care (cum zice poetul) *laisse percer des obscures paroles*: o privire „în care aș fi navigat o noapte întreagă” (p. 51), o gură care, sub sărut, are „o frăgezime de prună tare” (p. 54), sâni fremătători sub imperiul emoției (cf. p. 81) și așa mai departe. Dar, pentru ca aceste chemări echivoce să se transforme în mesaje clare, pentru ca receptorul să devină și destinatarul lor, e nevoie de un mijloc prodigios, în stare (ca într-un un anumit roman al lui Diderot[7]) să dea glas acelui *bijou* prea discret al iubitei.

Un asemenea mijloc pare a fi cântecul. Luat ca atare, este vorba de un element – fundamental, ce e drept – al scenariului romantic: „pentru Popi idila noastră trebuie neapărat să treacă în momentul acesta printr-o formă muzicală, ca să satisfacă cerințele unui ritual consacrat” (p. 53); în același timp, cântul constituie proba supremă a iubirii, după trecerea căreia recompensa e la o azvârlitură de băț. Ascultând-o cântând, românul intuiește în ea un temperament deosebit de erotic și tot el, visând legănat de o melodie orientală, ajunge să și-o închipuie despuiată, unduind din buric și fredonând inevitabilul *O-po-po*.

Din nefericire, resursa muzicală nu e la îndemâna amorezului, căci – fatalitate! – nu are voce deloc. Prin

---

[7] Desigur, *Les bijoux indiscrets* (1748).

forța lucrurilor, el trebuie fie să se resemneze cu mutismul mult-jinduitului *bijou*, fie să-l trezească din letargie printr-un tertip. Evident, va alege a doua solu-soluție, năimind serviciile unui cântăreț de ocazie. Vicleşugul pare a produce efectul scontat, până în clipa când acel Cyrano cu simbrie își trădează comanditarul, râvnind el însuşi la *bijou*-ul în cauză.

Partida pare pierdută. Și totuși, mincinosul demascat mai poate încă să „moșească” adevărul în maniera lui Socrate. Prin vorbele lui, el îi determină pe cei doi greci să-şi dezvăluie loialitățile contrare. Astfel, trage folos de pe urma unor pasiuni care, în principiu, nu sunt de natură erotică, dar care, în vremuri de dihonie, exercită o puternică influență asupra *bijoux*-urilor locale. Scena finală din *Popi* conține această lovitură de teatru, cu atât mai genială cu cât e improvizată pe loc:

> Îmi roteam ochii căutând o ieşire onorabilă. Tresării. Privirea mea căzuse pe-un portret mic al regelui Constantin, atârnat lângă uşă. O idee îmi fulgeră prin minte.
>
> — Recunosc, zisei, arătând pe Spyros, că acest înfocat regalist a fost mai tare ca mine!
>
> Ponegrit, Spyros sări ca muşcat de şarpe:
>
> — Eu, regalist?
>
> Zâmbi şi, lăsându-şi capul pe spate, strigă cât îl ținea gura:
>
> — Trăiască Venizelos! Cu el e toată Grecia!
>
> Popi îşi ridică fruntea, înnebunită. Aceste cuvinte sacrilege în casa ei!
>
> — Grecia e credincioasă regelui Constantin! țipă ea, cu o voce gâtuită de furie (p. 81).

După care rivalul e pus pe fugă, românul rămâne stăpân pe câmpul de bătălie, iar *bijou*-ul disputat revine drept trofeu învingătorului.

5. Imposibila (şi inevitabila) triangulaţie a dorinţei

Interpretată în termeni aristotelicieni, această *peripeţie* comică semnalează „răsturnarea” unui scenariu fals. Sau, ca să-l cităm încă o dată pe Girard (*ibid.*), ea acuză eşecul „minciunii romantice” în favoarea „adevărului romanesc”. Adevăr ce ne învaţă că dorinţele noastre nu sunt aproape niciodată autonome: dorim mimetic ceea ce doreşte un terţ, „mediatorul”. Din această dorinţă de gradul al doilea, decurge „triunghiul amoros”, poate cea mai solidă figură a romanului occidental.

Evident, istoria lui Scorţescu se întemeiază şi ea pe figura respectivă, care, tocmai pentru că e stabilă, în literatură, ca şi în geometrie, admite la vârfuri „roluri” schimbătoare.

În *Popi* văd cel puţin trei variante.

Una, destul de simplă, nu e decât triunghiul clasic: *doritorul / dorita / mediatorul*; concret: *Spyros – Popi – naratorul*. Cel de-al treilea suscită dorinţa primului, sau primul îl imită, ceea ce e acelaşi lucru, atâta timp cât dorita rămâne tot Popi. Răzvrătindu-se contra mediatorului, mimeticul Cyrano nu urmăreşte să iasă de sub dominaţia lui, ci să-i uzurpe locul pe lângă obiectul comun al dorinţei amândurora.

A doua variantă e mai complicată, prin faptul că mediaţia este aici politică în formă şi psihanalitică în fond. Ascultând de injoncţiunile unei duble figuri paterne (Venizelos şi regele Constantin), Spyros şi Popi sunt doriţi, doresc şi la urmă renunţă la dorinţă. Versatilitatea rolurilor e extremă, autonomia alegerii – aproape nulă: precum Don Quijote în raport cu Amadis de Gaula, tot astfel cei doi eroi ai lui Scorţescu lasă alegerea în

seama respectivilor „taţi” politici (ce ocupă, alternativ, al treilea vârf al triunghiului). Politiceşte incompatibili aceştia, ceştilalţi vor fi incompatibili din punct de vedere erotic. În consecinţă, Spyros este expulzat din triunghi, iar vârful vacant e ocupat de rival.

În această a treia formaţie, postura românului nu e defel comodă. Ce va face el pentru ca propria-i dorinţă să intre în schema triunghiulară? Cine va fi acum mediatorul? Un rege, pe care declară că-l iubeşte doar pentru a-i fi pe plac damei sale (dar care, în fond, îi este indiferent)? Sau poate dragostea pe care ea o nutreşte faţă de rege, dintr-un complex al Electrei, adică, să zicem, dintr-un Oedip la feminin care, ca toate complexele, creează şi mai multe complicaţii?

Pentru o dată, românului politica îi vine în ajutor, scoţându-l din atari dileme. Izgonindu-l pe monarh şi omorându-i vicarii, grecii dau o soluţie imposibilei triangulaţii a dorinţei. Când din tatăl-mediator n-au mai rămas decât câteva oscioare, nimic n-o mai împiedică pe Popi să se dăruiască iubitului.

Iar dacă o face în chip de orfană, cu moartea în suflet şi cu buzele pecetluite, în schimb *bijou*-ul ei a devenit cât se poate de elocvent:

> Câteva clipe corpul lui Popi pluti în apele cenuşii ale nefiinţei, apoi reveni încet spre suprafaţă. Îşi strânse picioarele dezgolite, ca şi cum i-ar fi fost frig... Gemu uşor şi îşi întinse braţul pe după gâtul meu, cu o mişcare de vis. Îmi aplecai capul, până ce simţii suflul ei gâdilându-mi faţa.
>
> Sub sărut, buzele ei mi se părură reci ca ale unei statui (p. 83).

Aura Secretului
(De la Carlos Fuentes la Mircea Eliade și înapoi)

Prima mea lectură a *Aurei* lui Carlos Fuentes datează de pe la finele anilor șaizeci ai secolului trecut, în vremea studenției mele la Universitatea din București. La scurt timp de la apariție (1962), nuvela autorului mexican trecea drept o capodoperă a ceea ce începuse a fi numit „*boom*-ul narativ hispano-american", pe lângă faptul că își câștigase un statut important în cadrul literaturii fantastice *urbi et orbi*. Această ultimă caracteristică a fost și aceea care m-a pus pe urmele paralelismelor existente între povestirea lui Fuentes și o altă piesă-model a genului, *Secretul doctorului Honigberger* de Mircea Eliade (1940).

La drept vorbind, asemenea paralelisme ar fi fost eventual accesibile doar unui român cunoscător al spaniolei și al culturii hispanice[1]. Dat fiind însă că, pe atunci, un atare exemplar constituia încă o *rara avis*, am preferat să-mi păstrez intuiția cu pricina latentă

[1] Notorietatea lui Mircea Eliade ca hermeneut și istoric al religiilor nu numai că nu a înlesnit, ci chiar a îngreuiat difuziunea operei sale literare, căreia autorul îi atribuia o importanță cel puțin egală cu aceea a operei teoretice și științifice, dar pe care a insistat să o scrie în limba maternă, cu toate că și-a trăit a doua jumătate a vieții în exil. Numai ultimele decenii ale secolului 20 au adus unele mici schimbări în această privință. În speță, *Secretul...* este tradus în principalele limbi europene.

pentru câteva decenii, dând seama de ea doar în trecere, într-o cărțulie cu profil didactic şi de popularizare (cf. Ivanovici, 1999: 100). Abia centenarul naşterii lui Eliade (2007) mi s-a părut prilejul potrivit de a „revizita” acea idee şi, pe cât posibil, de a o adânci.

1. Un inventar al asemănărilor şi deosebirilor

Pentru început, voi încerca să evaluez până unde merg similitudinile ce ar justifica un atare paralelism. În continuare, pentru a putea interpreta cum se cuvine datele problemei, voi trece în revistă şi diferențele dintre cele două narațiuni.

Primele cuprind (în parte) evenimentele relatate ca evenimente şi nimic mai mult, indiferent şi independent de cum şi prin cine luăm cunoştință de ele. Celelalte au de-a face tocmai cu strategiile instrumentate de către un narator în vederea lecturii făcute de un cititor. Prin urmare, raportul dintre textele în chestiune poate şi trebuie să fie examinat la două nivele: *istoria* şi *discursul*. Această distincție, operată de lingvistul francez Émile Benveniste în domeniul teoriei enunțării[2], poate fi aplicată şi în acela al naratologiei, dat fiind că aceasta nu e decât un caz particular şi o extrapolare a aceleia. După Tzvetan Todorov, *istoria* ca instanță narativă (numită şi *fabulă/fabel'* de către formaliştii ruşi, *mythos* în retoricile greceşti şi *inventio* în cele latine) înseamnă o secvență de acțiuni înfăptuite de anumiți actanți; la rândul său, *discursul* (*sjužet*,

[2] Pentru principiile de bază ale acestei discipline a limbajului am consultat Cursul lui B. Bouillon pe tema respectivă (http://bbouillon.free.fr/univ/ling/Fichier/enonc).

logos sau *elocutio*) este centrat asupra comunicării aceloraşi acţiuni dinspre un locutor către un destinatar (cf. Todorov, 1966: 126-127 *sq.*).

La primul nivel, constatăm de pildă că atât eroul lui Carlos Fuentes, cât şi acela al lui Mircea Eliade sunt tineri savanţi întorşi în ţările lor după lungi stagii în străinătate. Amândurora li se fac oferte pe cât de neaşteptate, pe atât de ispititoare. În *Aura*, protagonistul o descoperă pe a sa în presă:

> Se caută tânăr istoric. Ordonat. Meticulos. Cunoscător al limbii franceze. Cunoaştere perfectă, colocvială. În măsură de a îndeplini sarcini de secretariat. Tinereţe, cunoştinţă a francezei, de preferat să fi locuit un timp în Franţa. Trei mii de *pesos* pe lună, pensiune completă şi cameră confortabilă, luminoasă, adecvată muncii de birou (...) Donceles 815. A se prezenta în persoană. Nu există telefon.
>
> (Aura, I)[3]

Orientalistului din *Secretul...* oferta îi parvine printr-o scrisoare:

> Într-o dimineaţă din toamna anului 1934, un comisionar mi-a adus o scrisoare destul de ciudată, adăugînd că aşteaptă răspunsul pe loc. Îmi scria o doamnă de al cărei nume, Zerlendi, nu auzisem niciodată, invitându-mă s-o vizitez chiar în după-miaza aceleiaşi zile. (...)
>
> (Secretul, I)[4]

---

[3] Numerele romane de pe lângă siglele respective trimit la diviziunile interne ale celor două opere. Traducerea citatelor spaniole îmi aparţine.

Ofertantele sunt două văduve, iar prestațiile solicitate au legătură cu arhivele soților defuncți:

> — Este vorba de hârtiile soțului meu, generalul Llorente. Trebuie puse în ordine înainte de moartea mea. Trebuie publicate. (...)
>
> (Aura, *loc. cit.*)

> „Am aflat că v-ați întors de curând din Orient și cred că v-ar interesa să cercetați colecțiile adunate de soțul meu."
>
> (Secretul, *loc. cit.*)

Insolitul ofertelor respective se lasă bănuit pornind de la decorul care, în ambele cazuri, constă în enclave ale unor vremuri apuse supraviețuind în prezent. Eroului lui Fuentes, de pildă, nu-i vine să creadă că mai poate locui cineva în centrul istoric din Ciudad de México, cu vetustele-i „[...] palate coloniale transformate în ateliere de reparații, ceasornicării, magazine de încălțăminte" etc. (Aura, *loc. cit.*). La fel de surprins e naratorul lui Eliade la vederea locuinței doamnei Zerlendi, o veche casă boierească rămasă intactă în plin Bucureşti dintre cele două războaie (cf. Secretul, *loc. cit.*).

Un asemenea decor sugerează (şi eroii nu vor întârzia să constate) că trecutul propus spre investigație ascunde o enigmă, a cărei elucidare va aduce cu sine consecințe contondente în actualitatea imediată

---

[4] Citatele din Eliade păstrează ortografia şi particularitățile de limbă din ediția indicată în Bibliografie.

(fie că e vorba de existența descoperitorului, fie de realitatea înconjurătoare).

Mai mult sau mai puțin, până aici ține inventarul similitudinilor pe care mi-am propus a le înregistra. Cât despre diferențe, cele mai pertinente şi semnificative se situează, aşa cum e de aşteptat, la nivelul *discursului*. Analiza discursivă îşi extrage uneltele şi criteriile din gramatica verbului: în primul rând este interesată de t i m p u l povestirii, configurat în urma proiecției temporalității istoriei în aceea a discursului; în al doilea rând, de m o d u l în care ni se comunică faptele: prin „arătare” (*showing*) sau prin simplă „spunere” (*telling*); în al treilea rând, de a s p e c t e, adică de raporturile de tip cognitiv ce se stabilesc între narator şi personaj(e) sau între un personaj şi altul. În plus, din cele de până aici se deduce o anumită i m a g i n e a n a r a t o r u l u i, respectiv una a c i t i t o r u l u i (cf. Todorov, loc. cit.: 138 *sq.*).

În nuvela lui Eliade, timpul discursiv proiectează o figură de „inserție” (*enchâssement*), ceea ce înseamnă că înăuntrul unei narațiuni-cadru este inclusă prin incizie o a doua. Aceasta e relatată de un al doilea narator, doctorul Zerlendi, a cărui istorie este la rândul ei reprodusă în „discurs relatat” (*discours rapporté*) de către naratorul inițial: uneori textualmente (arătată sau dramatizată), alteori prin rezumat ori parafrază (spusă). Aceeaşi schemă temporală şi modală se aplică şi povestirii lui Fuentes, cu deosebirea că, aici, insertul narativ – memoriile generalului Llorente – se reduce la fărâme de citate, aproape lipsite de vreo relatare sau de vreun rezumat care să le lege între ele umplând lacunele.

Pentru a evalua latura aspectuală a discursului eliadian, trebuie pornit de la faptul că *Secretul...* este o

narațiune la persoana întâi (*Icherzählung*) de tip „homodiegetic”, adică povestită dinăuntru, de către unul dintre personajele ei. Cu toate acestea, Eul narativ nu e în măsură să știe decât ceea ce știu – și îi comunică – celelalte personaje: optica sa e deci o *viziune „cu”* (*vision « avec »*) ele. Pe de altă parte, atunci când raportul aspectual se stabilește între cei doi naratori, primul știe *de plano* mai puține decât al doilea (*viziune „dinafară” / vision « du dehors »*). În așa măsură încât, de la un punct, esențialul trăirilor și experiențelor doctorului Zerlendi începe să i se ascundă. Acesta e și momentul unei modificări a imaginii, ba chiar a statutului naratorial, povestitorul narațiunii-cadru devenind lectorul narațiunii relatate. În limbaj mai „tehnic”, din *subiect al enunțării*, el devine *destinatarul enunțului* sau, dacă vrem, al enunțării relatate (enunțate), al cărei subiect, pe de altă parte, îi retrage treptat orice încredere destinatarului respectiv. Drept urmare, aproape toate datele pe care ultimul ajunsese să le cunoască sunt în final anulate. Un astfel de deznodământ echivalează cu obliterarea indiciilor (pentru a utiliza un alt tehnicism) *anaforice*, care trimit de la enunț la enunțare. Interesant aici e faptul că efectul în cauză trece prin alterarea acelor date care, dinăuntrul narațiunii, trimit la o realitate exterioară ei (în teoria enunțării, asemenea date țin de așa-numita *deixis*): contextul presupus real al istoriei se modifică în chip drastic, astfel încât informația dobândită de narator se retrage în ireal.

Într-un fel, *Aura* pornește din punctul până la care ajunge *Secretul...*, dar nu atât pentru a continua experimentul eliadian, cât, s-ar zice, pentru a-l radicaliza. În speță, Fuentes recurge la o tonalitate narativă cu

adevărat puțin obișnuită, „heterodiegeza” la persoana a doua[5], ceea ce îi permite să facă din protagonistul povestirii destinatarul enunțării. E practic imposibil de precizat de unde sau de la cine emană vocea externă care îi – sau îl – vorbește; în schimb, punctul de vedere aspectual al acesteia nu e greu de definit: este vorba de o *viziune „dindărăt”* (*vision « par derrière »*) asupra eroului. Nu numai că naratorul (invizibil) știe „mai multe” decât personajul, ci și, modulând persoana a doua în prezent și în viitor, e capabil să-i descrie, ba chiar să-i prescrie acțiunile[6].

Această situație enunțiativă devine obiectul unei *mise en abyme*, în accepția literală a termenului: „traspunerea subiectului la scara personajelor” (cf. Gide, 1948: 41). E suficient să observăm, bunăoară, cum Consuelo o manevrează pe Aura ca prin *remote control*:

> Apoi bătrâna își va șterge mâinile de piept, va suspina, va tăia din nou aerul, ca și cum – da, da, o vezi limpede: ca și cum ar jupui un animal...
>
> Alergi în vestibul, în salon, în sufragerie, în bucătărie, unde Aura jupoaie iedul încet-încet, absorbită de operațiune. (...)
>
> (Aura, IV)

---

[5] Au experimentat-o câțiva *nouveaux romanciers* francezi (Robbe Grillet, Butor etc.), foarte admirați și imitați în anii modernității târzii, ce au coincis cu epoca de formare a lui Carlos Fuentes.

[6] Astfel, timpurile verbale respective se transformă în indici (*embrayeurs*) ai unor acte de limbaj precum „aserțiunea” și „injoncțiunea” (echivalând cu indicativul și, respectiv, cu imperativul).

Acelaşi gen de control se exercită şi asupra eroului. Dacă tinerețea Consuelei se proiectează în chip de ectoplasmă în Aura (numele eroinei nu e deloc întâmplător!), cea a generalului pune stăpânire pe Felipe Montero. Adevărata misiune a protagonistului nu este de a edita memoriile defunctului, ci, aşa cum lui însuşi îi va fi dat să descopere, de a-l „reedita” pe chiar defunct în versiune juvenilă:

> Îți lipeşti ochii de fotografiile acelea, le ridici în direcția luminatorului: acoperi cu mâna barba albă a generalului Llorente, ți-l închipui cu părul negru şi te regăseşti mereu pe tine, şters, pierdut, uitat, dar tu, tu, tu.
>
> (*Ibid.*)

Diferența constă în aceea că, în primul caz, manipularea este „arătată” sau dramatizată, pe când în al doilea aparține „spunerii” discursive şi este efectuată de vocea naratorului cu ajutorul narațiunii la persoana a doua.

În fapt, aşa ceva corespunde unei trăsături caracteristice a enunțării: „conținutul exprimat este atribuibil unui *eu* care apelează la/pe un *tu*” (Filinich, 2003: 18). Cu precizarea că, în povestirea lui Fuentes, nici *eu*-ul nu se manifestă ca un subiect locutor, nici *tu*-ul nu se (re)cunoaşte drept receptor enunțiativ, fie şi implicit. Din această cauză, el va sfârşi prin a fi anexat vocii vorbitoare în narațiunea narată, unde îi revine în chip explicit rolul destinatarului. Astfel, inefabilul subiect al enunțării, acel *eu* absent dar atât de eficient, izbuteşte să-şi instituie controlul asupra instanțelor de maximă densitate discursivă: ipostaziat ca personaj,

funcționează drept subiect al enunțului, pe când „apelul” enunțiativ îi înlesnește manipularea cititorului[7].

2. Pauză de recapitulare

Incursiunea naratologică de mai înainte a pus în evidență nu numai similitudinile cele mai vizibile, ci și o serie de simetrii și corespondențe funcționale, manifestate prin intermediul diferențelor dintre cele două nuvele (ca de pildă complexele jocuri de planuri ce relativizează distincția între „spusa” și „spunerea” narativă, și care, în ambele cazuri, se sprijină pe construcția discursului prin „inserție”).

Excluzând eventualitatea oricărei influențe punctuale a lui Eliade asupra lui Fuentes[8], propun să luăm în considerare ipoteza unei „confluențe” (cum ar spune Octavio Paz). Mai concret, ambele narațiuni confluează în spațiul secretului, privit ca un parametru tematic

---

[7] O asemenea circularitate și condensare a subiecților nu poate să nu ne amintească de fenomenul analog produs în paginile finale ale *Veacului de singurătate* de Gabriel García Márquez, unde timpul enunțării se contopește cu acela al enunțului, atunci când un personaj al romanului își citește ultima trăire în ultimele linii ale manuscrisului lui Melquíades, în clipa vertiginoasă în care a încăput „un întreg secol de episoade cotidiene”.

[8] Dat fiind faptul că mexicanul nu putea avea acces la originalul românesc, iar versiunea spaniolă a *Secretului...* e ulterioară *Aurei* („El Secreto del doctor Honigberger”, în *Medianoche en Serampore*, traducere din franceză de Joaquín Jordá, Ed. Anagrama, Madrid, 1983). Teoretic, mai există posibilitatrea ca Fuentes să fi cunoscut versiunea franceză (cf. *Minuit à Serampore*, Stock, Paris, 1957), dar nu avem vreo evidență textuală în acest sens.

generic, dar actualizat de fiecare dată de o manieră specifică. Pe de altă parte, şi într-un caz, şi în celălalt, secretul emerge din spaţiul insertului narativ incizat în respectiva naraţiune-cadru, prin urmare ţine de sfera *enunţului*.

Pentru o primă interpretare a acestor date, mi se pare că trebuie pornit de la un examen analitic al modalităţilor de *enunţare* a misterului respectiv, utilizate în ambele nuvele.

3. Pentru a enunţa un secret (I)

În povestirea eliadiană, tipul de naraţiune şi figura temporală utilizate (cf. *supra*) determină, sau cel puţin facilitează, triplicarea – în realitate dubla dedublare – a misterului. În acest scop, autorul exploatează cu multă dexteritate o proprietate mai generală a enunţării la persoana întâi (prezentă atât în naraţiunea-cadru, cât şi în cea inserată). Ori de câte ori un subiect afirmă: „EU fac cutare lucru”, aceasta echivalează cu: „*Eu* spun că EU fac cutare lucru” şi atrage automat după sine întrebarea: „Cine spune că *Eu* spun că EU fac cutare lucru?”, la care răspunsul este un nou EU – şi aşa mai departe. Atare situaţie (ce aminteşte de faimosul argument „al celui de-al treilea om”, adus de Aristotel contra lui Platon) înseamnă de fapt că subiectul enunţării „fuge” tot timpul înapoi şi proiectează înainte un subiect al enunţării enunţate (cf. Filinich, 2003: *passim*).

Ceea ce, pe de altă parte, implică o amplă şi multiplă manipulare a parametrului *deixis*.

Pentru început, să observăm cum locutorul, în calitate de narator intern, „ne face cu ochiul”, sugerându-ne

existența unui *alter ego* al său, presupus real. Afirmații ca „mă interesa [...] viața acelor români care se lăsaseră stăpâniți de pasiunea pentru Orient” (Secretul I) și altele de același fel caută consensul lectorului extern pentru a afirma, în baza unor asemenea interese împărtășite, autonomia extraficțională a subiectului enunțării.

Aici se produce prima dedublare a nucleului misterios al operei: o parte din el iese în afara lumii fictive și devine *secretul doctorului Eliade* (S. Dr. E.); altă parte rămâne în interiorul ficțiunii, ocupând centrul insertului narativ: *secretul doctorului Zerlendi* (S. Dr. Z.). O a doua dedublare afectează cu precădere acest al doilea secret (și este posibilă deoarece și discursul relatat utilizează enunțarea la persoana întâi).

În mijlocul fugii generalizate a subiecților, se configurează o posibilă zonă-obiect unde „secretul doctorului Eliade” se intersectează cu „secretul doctorului Zerlendi”. Constituită în urma dedublării și suprapunerii parțiale a celor două, zona respectivă găzduiește o a treia enigmă, lipsită de voce, dar nu și de nume propriu: *secretul doctorului Honigberger* (S. Dr. H.) Acest neechivoc enunț al unor enunțări fugitive iese în evidență prin stabilitatea sa, datorată la rândul ei unui dublu și solid ancoraj deictic: atât înăuntrul, cât și în afara ficțiunii. În afara ei, figura lui Johann Martin Honigberger (1795-1869) e indubitabil istorică.[9] Înă-

[9] Născut la Brașov/Kronstadt, pe când Transilvania aparținea Imperiului Austro-Ungar, farmacist de meserie și fervent partizan al homeopatiei, Honigberger a fost înainte de toate un aventurier de vocație și anvergură. Către jumătatea secolului al XIX-lea, a străbătut Europa, Africa și mai ales Asia, din Orientul Mijlociu până în India – pe care a vizitat-o de cinci ori, ajungând să dețină chiar, timp de patru ani, postul

untrul ficțiunii, „secretul doctorului Honigberger" furnizează celorlalți doi „doctori" stimulul generator al propriilor lor secrete și totodată constituie terenul unei minime comunicări între ei (cf. Anexe, Diagrama I).

Putem afirma, spre exemplu, că preocupările de orientalistică ale lui Honigberger se acordă atât cu interesele academice ale „doctorului Eliade", cât și cu atracția empatică a acestuia față de biografiile compatrioților „care se lăsaseră stăpâniți de pasiunea pentru Orient" (fără să ne preocupe excesiv dacă este vorba de un narator intern ce privește în afară, sau de *alter ego*-ul său extraficțional privind către interiorul povestirii):

> Îmi aminteam că citisem, cu mulți ani înainte, cartea lui principală *Thirty Five Years in the East*, într-o traducere engleză, singura care îmi fusese accesibilă la Calcutta. Mă ocupam, în vremea aceea, de filozofia și tehnicile Yoga și cercetasem cartea lui Honigberger mai ales pentru amănuntele asupra acestor practici oculte pe care, pare-se, doctorul le cunoscuse îndeaproape. [...] Nu știam, însă, că doctorul acesta, care se bucurase de mare faimă în orientalism, descindea dintr-o familie

---

de medic de curte al maharajahului din Lahore. A lăsat o interesantă (dar se pare nu cu totul demnă de încredere) relatare a rătăcirilor sale, în engleză, sub titlul *Thirty Five Years in the East* (1852). Acest Vântură-Lume transilvan are un articol dedicat lui în cea mai populară enciclopedie *online* (cf. http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Martin_Honigberger), iar Honigberger-ii, care există până astăzi, s-au dotat cu propriul lor *site* electronic (www.honigberger.net). Cât despre cartea sus-amintită, de negăsit timp de mai multe decenii, a fost în fine tradusă și editată în România (cf. Honigberger, 2004).

de vechi braşoveni. Or, acum, tocmai amănuntul acesta mă interesa.

(Secretul, I)

„Secretul doctorului Eliade" trebuie formulat pornindu-se tocmai de la această empatie: existența efectivă a misteriosului doctor Honigberger întreține în celălalt „doctor" credința – sau măcar bănuiala – că suprarealul se poate manifesta cu adevărat în real şi viceversa[10].

Tot rațiuni de ordin empatic („...pasionat cum era de trecutul neamului nostru şi de istoria medicinei..." – Secretul I) deşteaptă interesul doctorului Zerlendi față de viața şi rătăcirile lui Honigberger. Un interes nu numai academic: experiențele paranormale la care face aluzie transilvăneanul sau pe care le revelează doar pe jumătate (fachirismul, levitația, moartea aparentă, îngroparea de viu etc.) îl încurajează să experimenteze el însuşi anumite practici oculte derivate din doctrinele mistice indiene:

„Scrisoarea lui Honigberger către J. E. a fost pentru mine cea mai precisă confirmare", scria doctorul la în-

---

[10] O susține mai complet și mai nuanțat unul dintre cei mai autorizați „eliadiști" români: „[...] doctorul Eliade credea evident cel puțin în *posibilitățile* explorate în nuvelele [sale] [...] e rezonabil să credem că [dacă] experiențele lui Eliade nu l-au purtat în alte lumi [...] era totuși convins că ele *l-ar fi putut duce* în alte lumi și era capabil săși imagineze mai multe feluri în care acest lucru s-ar fi putut întâmpla. Cu alte cuvinte, doctorul Eliade a tratat atât pretinsa experiență a lui Zerlendi, cât și pe cea reconstituită a lui Honigberger, drept experiențe proprii" (Culianu, 2000: 382).

> ceputul jurnalului său intim. (...) „Încă din primăvara anului 1907, am început să cred că tot ce scrisese Honigberger în amintirile sale indiene era nu numai autentic, în sensul strict al cuvântului, dar reprezenta numai o infimă parte din ce văzuse şi ce izbutise să înfăptuiască el.” (...) „Am început cele dintâi experiențe în ziua de 1 iulie 1907. [...]) Mi-a trebuit o voință de fier. [...] Din fericire, scrisoarea lui Honigberger îmi dovedea că lucrurile acestea pot fi înfăptuite şi asta îmi dădea mereu curaj [...].”
>
> (Secretul, V)

Eforturile şi căutările lui sfârşesc prin a-i deschide porțile misteriosului teritoriu numit *Shambala* sau *Agarttha*.

Tematic vorbind, este vorba de un nou avatar al „secretului”, care îndeplineşte totodată şi o importantă funcție deictică. În interiorul ficțiunii declanşează un puternic curent empatic dinspre naratorul povestirii-cadru către acela al insertului narativ („Cu câtă strângere de inimă am cetit eu paginile de mai sus! Câte amintiri m-au năpădit deodată, în inima nopții, întâlnind aceste două nume: Shambala şi Agarttha!”), traversând zona-obiect unde secretele respective vin în contact. Într-adevăr, miraculosul ținut la care a avut acces doctorul Zerlendi pe urmele doctorului Honigberger constituise cu ani în urmă țelul căutărilor infructuoase ale „doctorului Eliade”, țel devenit pentru acesta din urmă obiectul unui jind dureros („Căci în căutarea tărâmului nevăzut pornisem şi eu, cândva, hotărât să nu mă întorc înainte de a-l cunoaşte... Dar mi-a fost scris să nu-l pătrund niciodată, ci să-l port până la moarte în melancoliile

mele...” – Secretul VII). În exteriorul ficțiunii, datul respectiv e atestat și documentar. Astfel, în tradiția esoterică indo-tibetană se menționează existența unei regiuni accesibile doar inițiaților, numită *Shambala* sau *Agarttha*, sediul ocult al ocultului Rege al Lumii. În vremurile moderne, un inginer polonez, fugind de aluviunea bolșevică, a traversat Siberia Orientală și bună parte din Asia Centrală, unde a cunoscut o serie de legende relative la misterioasa țară, legende pe care le-a adunat într-o carte ce s-a bucurat de un răsunător succes în anii ’20 ai secolului trecut (cf. Ossendovski, 1924). Puțin mai târziu, un eminent reprezentant al esoterismului „tradițional” a dedicat monarhului universal și regatului său un scurt, dar dens studiu monografic (cf. Guenon, 1958).

Totuși, cu adevărat relevant, după părerea mea, nu este atât să poziționăm această referință într-un cadru fictiv, cât să o situăm din punct de vedere ontologic. Dacă (așa cum am văzut) interesele indianistice ale lui Honigberger îl conectează pe „doctorul Eliade” la realitatea extraficțională, strădania de a ajunge în Shambala îl proiectează pe doctorul Zerlendi *în afara acestei lumi*. Regatul ascuns reprezintă deci indiciul „deictic” al unui spațiu alternativ, a cărui frontieră invizibilă se lărgește printr-o nouă dedublare a misterului. De aici încolo nu mai există posibilitatea proiecției înainte, nici a comunicării dintre subiectul enunțării enunțatoare și acela al enunțării enunțate. În consecință, retragerea ce îi incumbă celui din urmă – în calitate de subiect la persoana întâi – nu se poate produce decât ca o *ocultare*: mai întâi ocultare de sine și apoi ocultarea realității care a găzduit existența sa „vizibilă” (ca personaj).

4. Pentru a enunța un secret (II)

O dată mai mult, Carlos Fuentes pare a relua anumite „trucuri” narative ale lui Mircea Eliade, pentru a ne da o versiune mai sofisticată şi totodată o replică la ele. Şi în nuvela mexicanului, o enigmă se află în inima *istoriei* şi, la fel ca la Eliade, această enigmă se dedublează la nivelul *discursului*. E de prisos de spus că tocmai strategiile discursive sunt cele care „fac diferența” şi pun în evidență originalitatea *Aurei*.

Pentru început, în timp ce în povestirea românească dedublarea duce la capăt secretul respectiv, acelaşi element constituie abia începutul şi declanşarea mecanismului misterios ce „mişcă” opera lui Fuentes. Mai apoi misterul, pe măsură ce se desfăşoară, va ținti la (re)unificarea sau convergența termenilor dedublați. În fine, anumiți parametri structurali ai *Aurei* (construcția prin „inserție”, condițiile enunțiative speciale etc.) fac ca acest proces să poată şi să trebuiască a fi urmărit atât în „secțiune transversală” (enunțare/enunț), cât şi „longitudinală” (narațiune-cadru / narațiune inserată).

Cum am anticipat, narațiunea primară conține anumite indicii ale dualității Consuelo/Aura. A se vedea în acest sens scena în care bătrâna o manipulează pe tânără exercitând asupra ei un fel de control la distanță (cf. *supra*). La rândul ei, narațiunea relatată ne furnizează un fel de „explicație”, trimițându-ne la originile situației:

> [Scrie generalul Llorente] „«Ştiu de ce plângi uneori, Consuelo. Nu ți-am putut dărui copii, ție care iradiezi de viață.» (...) Ea insistă să-şi cultive în grădină proprii-le-i plante. Susține că nu se înşală. Ierburile acelea nu-i

> vor fertiliza corpul, ci sufletul. (...) Striga: «Da, da, da, am izbutit: am întrupat-o; pot s-o chem, pot să-i dau viață din viața mea.» [...] Azi am surprins-o, în zori de zi, umblând singură şi desculță pe coridoare. [...] «Nu mă opri – îmi zise; merg să-mi întâmpin tinerețea, tinerețea mea vine către mine. A şi intrat, e în grădină, soseşte»...”
>
> (Aura, V)

În lumina acestor date, e legitim să conchidem că, de fapt, dualitatea dezvoltă funcțional unitatea: Consuelo – aşa cum am mai spus – îşi *proiectează* tinerețea în Aura. Aceleaşi date sunt însă relevante şi pentru dinamica inversă (poate mai puțin explicit ilustrată în nuvelă), dinamică ce evidențiază remisiunea dualității la unicitate. Fie, spre exemplu, o altă scenă menționată anterior, unde Montero se vede pe sine în portretele fotografice ale generalului Llorente, ceea ce e de interpretat în sensul că bătrânul *se înstăpâneşte* pe tinerețea celuilalt. În corelația lor complementară, cele două situații narative por fi sintetizate într-o paradoxală ecuație dublă: 1 = 2 = 1.

În continuare îmi propun să demonstrez că prima egalitate, ce reprezintă *dedublarea* secretului, domneşte în spațiul *enunțului*, pe când cea de-a doua, reprezentând *convergența* enigmelor plurale şi parțiale într-un mister unic, e valabilă în sfera *enunțării*. Această situație enunțiativă, cu dinamica ei, se pretează la o reprezentare schematică ce sintetizează cu anticipație analizele următoare (cf. Anexe, Diagrama II).

Enunțul tinde aşadar să multiplice dedublarea inițială (1 = 2) pe diferite planuri şi la diferite nivele, deşi, pe de altă parte, dicțiunea enunțiativă impune o

anumită economie a variantelor combinatorii. Să începem cu varianta de maxim randament, produsă atunci când Felipe descoperă – fără a fi din cale afară de surprins – că bătrâna Consuelo asistase, dacă nu chiar participase, la întâlnirea amoroasă dintre el și Aura:

> (...) amândouă îți zâmbesc, îți mulțumesc. Întins în așternut, lipsit de voință, te gândești că bătrâna fusese tot timpul prezentă în odaie;
> rememorezi mișcările ei, glasul ei, dansul ei,
> oricât ți-ai repeta că n-a fost de față.
>
> (Aura, IV)

Nu e nevoie de cine știe ce perspicacitate hermeneutică pentru a recunoaște în cea de mai sus o tipică *scenă psihanalitică*, a cărei formulă pare a fi 2 = 4, conform aserțiunii freudiene că, în orice act sexual, pe lângă protagoniștii efectivi, se implică și o pereche „spectrală”. În acest sens, constatând prezența Consuelei îndărătul Aurei și latența generalului înăuntrul lui Felipe[11], înțelegem că tinerii amanți împart aceeași îmbrățișare cu cei din trecut, iar aceștia își retrăiesc pasiunea de altădată *prin intermediul* uneia actuale.

Acest „prin intermediul” ne pune pe urmele unui scenariu narativ mai general și mai stabil, care este binecunoscutul *triunghi erotic*. După René Girard, scenariul în cauză e purtătorul unui „adevăr romanesc” fundamental, „dorința după al treilea”, care

---

[11] Montero își va da seama de identitatea lui cu generalul a doua zi după singulara-i trăire erotică (cf. Aura V), dar „revelația” i-a fost până la un punct anticipată într-un vis (*ibid.* III).

permite, ba chiar prescrie, trăirea şi simţirea amoroasă printr-o persoană interpusă (cf. Girard, 1961, *passim*). În speţă, aici, Consuelo o proiectează pe Aura în chip de mediatoare a acuplării ei cu Felipe, iar tânărul, la rândul său, mediază regăsirea dintre Llorente şi Consuelo. Să observăm, pe de altă parte, că aşa ceva atrage o primă reducere a combinatoriei dedublării, după modelul 4 = 3.

O nouă reducţie: 3 = 2 (în fapt ultima în ordinea enunţului), marchează – lingvistic vorbind – trecerea de la anterioara „structură superficială" la una „de adâncime", ale cărei „transformări" generează textul ca enunţ. Este vorba de *cuplul primordial*, început şi sfârşit al oricăror amoruri empirice, dincoace şi dincolo de proteismul acestora. Instalarea şi desfăşurarea arhetipului ca naraţiune atrag după ele dispariţia medierii ca scenariu activ, odată anulaţi actanţii respectivi: Felipe este „fagocitat" prin apropriere, iar puţin mai târziu e retrasă din circulaţie şi Aura: „Ea nu va mai reveni. [...] Sunt istovită. Şi ea s-a istovit" (Aura V). Astfel, scena ficţiunii rămâne goală, în aşteptarea perechii extratemporale şi unice, care o va ocupa în exclusivitate[12].

În cadrul hermeneutic trasat de enunţ ar putea încăpea şi convergenţa finală, care pune capăt dedublă-

---

[12] La drept vorbind, aparenta „palinodie" schiţată în replica finală: „Se va întoarce, ai să vezi, Felipe, *o s-o aducem înapoi, împreună* (...)" etc. (Aura V; cursivele îmi aparţin) participă şi ea la dinamica arhetipului, căci cuplul originar, fără a-şi pierde unicitatea, cunoaşte avataruri şi actualizări istorice. Pe această temă, prozatorul român Liviu Rebreanu (1885-1944), contemporan al lui Eliade, a scris un frumos roman poetic intitulat *Adam şi Eva* (1925).

rii, cu condiția de a considera că formula 2 = 1 se referă la androginul platonic, a cărui unitate pierdută reușește să o refacă perechea modelică. O atare ipoteză mi se pare totuși o *over interpretation*, nu numai pentru că nu există destule evidențe textuale care să o susțină, ci mai ales fiindcă, așa cum am arătat, ecuația în cauză e valabilă doar în domeniul enunțării. Aici nu mai avem de-a face cu eroi făcuți din carnea și osul ficțiunii, ci cu două „personaje” abstracte, locutorul și receptorul/destinatarul, protagoniști ai oricărui act de comunicare (deci *a fortiori* ai comunicării narative).

Punând semnul egalității între cei doi, nu facem decât să semnalăm că rolurile respective tind să se contopească și să se confunde: o indică „însușirea” aproape explicită a lectorului relatării raportate (Felipe) de către naratorul ei (Llorente). Cu toate că aparține propriu-zis ordinii enunțului, acest scenariu reprezintă „tematizarea” – sau „punerea în abis” – a ceea ce se întâmplă la nivelul enunțării. Așa cum s-a văzut mai devreme (cf. *supra*), subiectul locutor – vocea care nu spune niciodată *eu*, ci mereu *tu* – exercită aici un control absolut asupra receptorului, cu ajutorul uzajului autoritar al narațiunii la persoana a doua. Drept rezultat, cititorul rămâne cu adevărat captiv în mijlocul unei dense dicțiuni autoreferențiale, care nu-i lasă nicio posibilitate, nu de a evada, dar nici măcar de a întrevedea realitatea exterioară[13].

[13] Dovadă și faptul că factorul *deixis* lipsește aproape cu totul din *Aura*, cu excepția austerului „decor” evocat la începutul povestirii și a câtorva date de același tip prezente în insertul narativ (referirile la tragicomica aventură imperială a lui Maximilian de Habsburg în Mexic, la al Doilea Imperiu Francez și la prăbușirea acestuia etc.).

5. Excurs (anti) metodologic: Către o Mitanaliză a Literaturii

Cele de mai înainte reprezintă cam tot ce se poate spune despre nuvelele lui Mircea Eliade şi Carlos Fuentes în urma unei analize formale a construcției lor narative în corelație cu procesele enunțiative care o susțin. Această abordare a utilizat din plin instrumentarul metodologic al lingvisticii structurale, al cărui randament e optim la nivel descriptiv, dar nu i se poate cere vreo pistă valabilă pentru a *interpreta* secretele conținute în cele două narațiuni, nici separat şi nici, cu atât mai puțin, în corelarea lor (cum ar fi necesar să le privim spre a le putea explicita „confluența").

Această imposibilitate rezidă într-o carență fundamentală – subliniată tot mai apăsat în ultimii ani – a modelelor analitice de tip structuralist. A interpreta înseamnă în estetică a da socoteală despre încărcătura *simbolică* a formelor artistice. Or, metodele extrapolate din lingvistică nu pot cuprinde asemenea conținuturi decât derogându-se de la propriile principii; în speță, doar printr-un salt înşelător „de pe planul concatenațiilor morfo-sintactice pe planul semantic şi pe planul simbolic", planuri între care nu există, de fapt, „nicio *continuitate*" (Culianu, 2000: 13). Este ceea ce i se reproşează de pildă clasicei analize structurale a sonetului *Les chats* de Charles Baudelaire, făcută de către Roman Jakobson şi Claude Lévi-Strauss (1962), unde planurile în cauză (demonstrează printr-o minuțioasă contraanaliză un teoretician francez de orientare antropologică) nu se deduc logic unul din altul, ci se juxtapun arbitrar (cf. Durand, 1992: III).

Pe parcursul examenului naratologic al celor două nuvele, am comis eu însumi câteva asemenea salturi şi

juxtapuneri (cum cititorul trebuie să-şi fi dat seama). Totuşi nu mă căiesc de atari „scăpări”: nu numai pentru că ele există, după cum s-a văzut, „până şi în cele mai bune familii”, ci și fiindcă, în ambele povestiri, parametrul „secretului” posedă o forță de iradiere simbolică ce depăşeşte cu mult simpla funcționare narativă.

E bine ştiut că, în literatură şi în artă, simbolismul curent și cel mai puțin curent provin aproape întotdeauna din domeniul mitologiilor. La rândul lor, simbolurile mitologice își dobândesc coerența în cadrul unui anume cod, un „discurs subiacent”, care trebuie cel puțin luat în considerare, dacă nu explicitat în amănunt în procesul interpretării operei. Ei bine, „formalismul se arată neputincios acolo unde începe acest discurs” (Culianu, *op. cit.*: *loc. cit.*); pentru a-i putea măsura „bătaia”, sunt necesare unelte hermeneutice mai subtile, de găsit doar în instrumentarul *mitanalizei*.

Neomologată de *establishment*-ul academic, elaborată de diferiți autori în diferite momente, și cu șanse de reușită diferite, e normal ca disciplina respectivă să apară la prima vedere destul de inconsistentă atât ca doctrină, cât și ca metodă. La a doua vedere însă, prindem de veste că mitanaliza își extrage forța tocmai din asemenea slăbiciuni, participând la revolta postmodernă împotriva „marilor narațiuni” doctrinare ale secolului 20 (marxismul, psihanaliza, structuralismul…), cu insuportabila lor trufie metodologică și cu pretenția de a avea pentru orice pe lumea asta o explicație „ştiințifică”[14].

---

[14] Din pricina aceasta nu mă îndemn să urmez, spre exemplu, propunerea „mitanalitică” a lui Gilbert Durand (*op. cit.*: *passim*), care mi se pare că nu poate evita ispita de a se dori o teorie de atotcuprinzător caracter sistematic.

Să examinăm în acest sens tezele lui Denis de Rougemont, unul dintre precursorii problematicii care ne preocupă aici. Pentru gânditorul elvețian, domeniul specific al mitologiei este sufletul, adică „spațiul intermediar între corpul animal şi spirit” (de Rougemont, 1996: 21). Sufletul nu cunoaşte „legi, nici dogme”; cunoaşte însă anumite „simboluri care domnesc asupra vieții noastre emoționale”. Este vorba de motive de natură religioasă, „de regulă inhibate sau doar ignorate”, pe care ar trebui (ca să zic aşa) să le dezghiocăm din „atitudinile descrise sau propagate de literatura actuală” şi să le explicităm, după ce vom fi „învățat să citim în filigran jocul miturilor”. Aceasta este sarcina mitanalizei, definită ca un fel de antipsihanaliză (care, tocmai de aceea, nu încetează a fi compatibilă cu metoda lui Freud). În consecință, Denis de Rougemont, în ciuda prețioaselor lui sugestii, nu e cu totul liber de o anumită prezumție „ştiințifică”, ce îl face să revendice pentru ipoteza sa o aplicabilitate aproape universală, „atât persoanelor, cât şi personajelor artistice, precum şi anumitor forme de viață” (*ibid.*: 42-43).

Mai modestă şi totodată mai radicală e propunerea formulată de un strălucit discipol al ultimului Eliade, neuitatul meu prieten Ioan Petru Culianu, atât de devreme dispărut dintre noi. Pentru el, mitanaliza e pur şi simplu o critică literară „din punctul de vedere al istoriei comparate a religiilor” (Culianu, 2000: 12), sau, cu alte cuvinte, un „demers practic ce constă în a discerne miturile latente din textul literar şi a le interoga pentru a stabili câteva posibilități din mulțimea acelora care sunt înscrise în raza lor semantică” (*ibid.*: 82). Inspirată din principiile nihilismului epistemologic *à la* Paul Feyerabend (*Against Method*, 1975), mitanaliza după Culianu nu aspiră să fie o teorie ştiin-

țifică, nici o metodă, nici măcar o hermeneutică, ci își propune „întoarcerea la experimentarea preștiințifică", al cărei singur „postulat admisibil este că «faptele» există și sunt înzestrate cu semnificație" (*ibid.*: 93). Prin urmare analistul – bazându-se desigur pe o „competență specifică ce constă în a poseda memoria unui repertoriu extrem de larg de mituri și de probleme de ordin interpretativ legate de aceste mituri" – va trebui doar „să *recunoască* țesătura mitică a textului" și să-i cerceteze semnificația cu ajutorul unor „ipoteze provizorii de lucru" (cf. Culianu, *op. cit.*: 94). Între ele, cea mai „puternică" include negația categorică a omologiei dintre sistemul limbii și sistemul literaturii[15]. În literatură, limba nu este nimic mai mult decât un mijloc de a suscita identificarea de lectură, în speță un canal prin care un flux de fantasme se transmite de la autor către cititor (care îi iese în întâmpinare cu propriile sale fantasme). Corolarul celor de mai sus e faptul că *„textul literar nu se definește ca o secvență lingvistică, ci ca o secvență de fantasme* (sau secvență fantastică)" (*ibid.*: 123).

6. Două „scenarii cu fantasme"

Există suficiente argumente pentru a considera povestirea lui Eliade și aceea a lui Fuentes drept două „scenarii cu fantasme", ce se pretează la abordări mitanalitice (pe urmele lui Culianu).

---

[15] Mi-e greu să împărtășesc întru totul „nihilismul" acestei negații, îmsă o pot accepta fără ezitare în chip de „ipoteză provizorie de lucru". În treacăt fie zis, Culianu își construiește Mitanaliza ca pe un radical antistructuralism, la fel cum Denis de Rougemont o formulase pe a sa drept o metodă „exact inversă față de metoda lui Freud".

În prima, secretul doctorului Honigberger, care exercită un magnetism irezistibil atât asupra doctorului Eliade, cât şi asupra doctorului Zerlendi şi prin intermediul căruia acesta îl influenţează în mod decisiv pe acela, este tradiţia indiană explicit menţionată în legătură cu mitica ţară Shambala sau Agarttha. Influenţa respectivă pare a fi de natură fantasmatică, dat fiind că suscită în destinatar o puternică empatie de identificare („Cu câtă strângere de inimă am cetit eu paginile de mai sus! Câte amintiri m-au năpădit deodată, în inima nopţii, întâlnind aceste două nume: Shambala şi Agarttha! Căci în căutarea tărâmului nevăzut pornisem şi eu, cândva, hotărât să nu mă întorc înainte de a-l cunoaşte... Dar mi-a fost scris să nu-l pătrund niciodată, ci să-l port până la moarte în melancoliile mele...” etc.). Pe această identificare se clădeşte „secretul doctorului Eliade”, care, în acel moment, credea probabil în posibilitatea efectivă a trăirilor paranormale. Dovadă faptul că el însuşi, manipulând fantasma, abia cu puţin mai vagă decât cea de dinainte, a misteriosului Orient, sursă şi vatră a tuturor experienţelor oculte (cf. „mă interesa [...] viaţa acelor români care se lăsaseră stăpâniţi de pasiunea pentru Orient”), urmărea (se pare) să provoace în cititorul extraficţional o reacţie empatică de aceeaşi natură (cf. *supra*). Dar, cum se întâmplă adesea în poveşti, orice naş îşi are naşul: manipulatorul descoperă că lumea solidă de pe solul căreia pretindea să-şi manipuleze fantasmele s-a dizolvat într-o ceaţă spectrală şi incorporală. Ultimă şi completă, această identificare emană dinspre „secretul doctorului Zerlendi” şi trimite la un al doilea mit indian, cel al Mayei cu vălul ei

înşelător, ce constituie singura substanță din care e făcut universul empiric[16].

În *Aura*, „urzeala mitică" e şi mai deasă, iar populația de fantasme a nuvelei, şi mai numeroasă şi întortocheată. Dacă aruncăm o privire pe schema enunțiativă a narațiunii (cf. *supra*), nu va fi deloc greu să constatăm că în fiecare nod al acesteia dinamica dedublării şi a convergenței convoacă cel puțin o fantasmă, corelată sau corelabilă cu unul sau mai multe mituri.

Pentru început, formula inițială 1 = 2 presupune credința ocultistă în posibilitatea întrupării unei entități prin excelență spectrale, care este „aura" („ectoplasma", „corpul luminos" sau „corpul astral"[17]). Pe de altă parte, exteriorizarea corporală – „ecto-plasma" – a interiorității este produsul unui soi de fecundare sufletească (cf. *supra*: „Ierburile acelea nu-i vor fertiliza corpul, ci sufletul" etc.), ceea ce face aluzie o dată mai mult la tradiția ocultă, în particular la magia erotică, ce cuprinde împerecheri şi procreații imateriale[18]. În fine, din asemenea procese se iveşte o prezență feminină a cărei condiție fantasmatică se manifestă prin repetatele-i apariții şi dispariții. Ceea ce ne creează posibilitatea de a

---

[16] Nu şi lumea ontologic reală, pe care jocul aparențelor şi simulacrelor are tocmai misiunea de a o proteja de privirile grosiere ale neştiutorilor.

[17] Mai devreme am menționat în trecere că numele eroinei – şi titlul nuvelei – nu pot fi întâmplătoare. Acum am mai multe argumente pentru a conchide că este vorba de o aluzie destul de transparentă la credința cu pricina.

[18] Credință foarte răspândită printre discipolii lui Jacob Boehme şi care s-a păstrat vie până pe la finele secolului al XVIII-lea (cf. Alexandrian, 1983: VIII).

privi dedublarea inițială prin prisma mitului grec al Persefonei-*Kore*, fecioara prizonieră în împărăția morților, care la răstimpuri urcă în lumea de sus, pentru ca apoi să coboare din nou în inexistență.

Varianta 2 = 4 rezumă „patrulaterul erotic”, care ilustrează faptul că, virtual, la copula oricărei perechi reale participă și una de fantasme. Această formulă include un simbolism oedipian (căci, după Freud, actorii virtuali sunt – care alții? – umbrele tatălui și mamei). Însă mitul lui Oedip admite multe alte interpretări (dincolo de simpla lui instrumentalizare psihanalitică). De pildă, un autor din Antichitatea târzie, Artemidor Daldianul, în a sa „cheie a visurilor” intitulată *Oneirocriticon*, îl explică drept fantasmă a puterii: a visa că îți posezi propria mamă simbolizează dorința de a lua în posesie tronul, înlăturând figura paternă a regelui. În acest sens, însușirea lui Felipe de către Llorente devine simbolic reversibilă din momentul în care tânărul, posedând-o pe Aura, descoperă că, de fapt, o posedă pe Consuelo și astfel uzurpă suveranitatea (patul și tronul!) generalului[19].

Următoarea ecuație, 4 = 3, corespunde clasicului „triunghi amoros”, constituit aici pornindu-se de la „patrulaterul” anterior. Dacă însă patrulaterul în cauză implică un parametru interactiv (atât înăuntrul cuplului efectiv, cât și între acesta și perechea virtuală), triunghiul este în schimb un „scenariu cu fantasme” în solitar: doresc această sau cealaltă persoană pentru că – și cu atât mai mult cu cât – o dorește un al treilea

[19] De notat că ultimul posedă și el anumite trăsături monarhice, cum ar fi condiția de războinic și raporturile destul de strânse cu casele imperiale mexicană și franceză.

(mediator care poate fi real sau, de cele mai multe ori, imaginar, adică “fantastic” *lato sensu*). După părerea mea, figura narativă a “dorinței după al treilea” (Girard) constituie un „mit literar” (cum numeşte Denis de Rougemont istoriile lui Tristan şi Don Juan). Mit, pe de altă parte, foarte eficient ca fantasmă de identificare în interiorul cuplului. Dovadă că, de fapt, „dorința triunghiulară” e cea care in-formează structural şi funcțional miturile literare anterioare: Tristan o doreşte pe Isolda *pentru că* aceasta e destinată regelui Mark, iar „victimele” lui Don Juan se lasă de fiecare dată seduse *pentru că* alte femei înaintea lor sucombaseră farmecelor seducătorului.

Am anticipat mai devreme că ultima variantă combinatorie a enunțului (3 = 2) pare a se sprijini pe o urzeală mitică ce suprinde cuplul arhetipal şi, eventual, avatarurile şi transmigrațiile acestuia. Voi adăuga aici că autismul radical al amanților îi transformă pe unul pentru altul în fantasme. (În acest sens, a se considera fugacitatea prezenței Aurei, precum şi, în genere, labilitatea identităților personale în nuvela lui Fuentes.)

Am menționat de asemenea mai devreme că suprimarea finală a dedublării enunțiative putea fi o aluzie simbolică la arhetipul androginului, a cărui unitate inițială, scindată, se reconstituie, după Platon, pornind de la regăsirea jumătăților sale în cuplul amoros. Pe de altă parte, formula 2 = 1 poate fi specificată şi ca interpretare mitanalitică a convergenței celor două personaje feminine, Aura şi Consuelo. Dat fiind că reciproca (1 = 2) semnalează (pare-se) figura Persefonei-*Kore* (ca fațetă a unei duble zeități feminine), suprimarea dualității duce cu gândul la unul dintre arcanele revelate doar inițiaților, în misterele de la

Eleusis, şi anume identificarea zeiței-fiice cu mama Demeter (cf. Jung & Kerenyi, 1968: 243 *sq.*). În sfârşit, aceeaşi ecuație convoacă o ultimă fantasmă care, aşa cum am văzut, rezultă din fuziunea unui locutor nedeclarat cu un destinatar ce se ignoră. Asupra acestei umbre fără identitate, ficțiunea se închide ca un spațiu impenetrabil, locuit de un mister compact şi opac.

7. Aura Secretului

Cu imaginea anterioară se încheie faza empirică a Mitanalizei mele, fază dedicată constatării – cum ar zice Culianu – *existenței* faptelor. Cu aceeaşi imagine aş vrea să încep a doua fază, în care îmi propun să scrutez *semnificația* lor.

Înainte de toate, să nu uităm că un asemenea demers e ceva mai mult decât un simplu inventar de date, extrase fie din cele două narațiuni luate una câte una, fie din paralelismul lor. Ipoteza „confluenței" acestora (cf. *supra*) mă face să bănuiesc că semnificația (şi semnificatul) în cauză rezidă în raportul interactiv dintre *Aura* şi *Secretul doctorului Honigberger*, punând în evidență ceea ce în limbaj metaforic s-ar putea numi *aura secretului*. Iată o nouă „secvență de fantasme", de astă-dată de natură intertextuală; existența ei îi deschide Mitanalizei posibilități de aplicare într-un amplu context comparatistic şi taxonomic, acela al *literaturii fantastice* (pe care Tzvetan Todorov o clasifică între genurile literare) (cf. Todorov 1971: *passim*).

Să revedem deci figura captivului în cercul magic al funcțiunii. Este vorba, aşa cum am arătat, de o fantasmă de identificare a naratorului cu lectorul, care ne ajută să

înțelegem că o condiție fundamentală de existență a genului fantastic este *ermetismul* său. Nu uit că această condiție a fost formulată de Ortega y Gasset cu privire la roman (cf. Ortega, 1964: 199 *sq.*), dar, după părerea mea, ceea ce e valabil în narațiunea romanescă va fi valabil și în cea fantastică. Şi într-una, și în cealaltă, ermetismul (sau, în jargon tehnic, autoreferențialitatea) înseamnă „izolarea perfectă de spațiul real pe care l-am părăsit" (*op. cit.*: 200) la începutul lecturii. În amândouă, o asemenea izolare contribuie la substituirea „realității reale" cu cea „fictivă". În fine, în ambele cazuri, procesul respectiv implică faimoasa condiție a „verosimilitudinii" care, în ultimă instanță, e cerința de a putea *crede* în ceea ce propune ficțiunea. Cerință *a fortiori* imperioasă pentru povestirea fantastică, ale cărei propuneri întâmpină la tot pasul și în tot momentul incredulitatea noastră spontană în natura (stranie, supranaturală etc.) a faptelor relatate. Când însă această neîncredere se extinde de la natura faptelor la faptele înseși, rezultatul e penibil de stângaci. Din contră, maeștrii genului au știut *ab initio* să facă din cititorul neîncrezător o funcție a textului fantastic și din constatarea „incredibil dar adevărat", efectul estetic prin antonomază al textului respectiv.

Pe de altă parte, ermetismul pare a fi de asemenea trăsătura definitorie a sacrului, acel *mysterium tremendum* despre care – după Rudolf Otto – nu putem afirma nimic altceva decât că este „cu totul diferit" (*ganz anderes*) de realitatea empirică. Alteritatea radicală a sacrului e cea care se reflectă – și, la rigoare, creează – secretul ce ocupă spațiul celor două narațiuni.

Deși de nepătruns, taina respectivă se cere ocrotită ori de câte ori realitatea extraficțională, pedestră și

meschină, dă semne că ar încerca s-o reducă la propria ei scară: s-o elucideze sau s-o profaneze (ceea ce e aproape acelaşi lucru). Reciproca e şi ea valabilă: şi realitatea are nevoie să fie protejată de puternicul impact al misterului. În caz contrar, textele afectate riscă să-şi piardă caracteristicile fantastice, iar secretul ameninţă să cauzeze alterări profunde realităţii. *Aura* se apără cu succes de prima primejdie, graţie absenţei aproape totale a indiciilor deictice. La rândul său, *Secretul...* demonstrează cât de virulent poate fi al doilea pericol: transferând în exterior credinţa în realitatea enigmei interne din nuvela sa, „doctorul Eliade" practică în corpul ficţiunii o deschidere extrem de riscantă; reacţia de apărare a secretului va fi să submineze consistenţa lumii spre a-şi păstra propria consistenţă.

O asemenea complementaritate a celor două naraţiuni în administrarea misterului e un alt semn al interacţiunii lor în sfera genului fantastic. „Aura secretului" conferă acestei sfere strălucirea acelui soare negru care, în alte vremuri, îi scălda în razele-i întunecate pe magi, iniţiaţi şi vizionari.

Orașul, o casă și câteva meta-fòre: Încercare de mitanaliză politică

Dimineață pierdută de Gabriela Adameșteanu[1] este poate cel mai bun roman apărut în România în ultima treime a secolului trecut și e, fără doar și poate, cel ce oferă o rațiune de a fi unei întregi generații de scriitori, formată pe de-a-ntregul sub „Vechiul Regim" și deci ținută să și lichideze moștenirea acestuia.

1. Produs al unei lumi aproape imuabile, în roman timpul, asemenea apelor moarte, apasă, dar nu curge.

[1] Iată rezumatul subiectului (după ediția definitivă Adameșteanu, 2011). Vica Delcă, o bătrână mahalagioaică, fostă negustoreasă, fostă cusătoreasă, se deplasează în cartierul rezidențial bucureștean Parcul Domeniilor, unde locuiește familia Scarlat. „Foști" și ei, dar de alt nivel, înainte vreme Vica îi frecventase destul de des, chemată pentru mici lucrări de croitorie și mai ales pentru lungi șuete cu Mme Sophie, impozanta șefă matriarhală a familiei, văduva unui profesor universitar, remăritată mai apoi cu un general al Armatei Regale, mort și el în temnițele comuniste. Din prima căsătorie a Sofiei se născuse Ivona, care, în prezentul povestirii, e o femeie pe cale de a îmbătrâni, înșelată de soț aproape pe față și al cărei unic fiu a fugit în Occident. După moartea mamei ei, Ivona începe a-i vărsa Vicăi o „pensie" simbolică, în amintirea defunctei. Vica sosește deci (cam pe nepusă masă) la Scarlați trăgând nădejdea să încaseze mica sumă cu anticipație. Întâlnirea celor două femei devine prilej de numeroase retrospective, prin care defilează propriile lor istorii de familie, precum și istoria României de-a lungul aproape întregului secol XX.

Ceea ce nu face urzeala narativă mai puțin deasă: preț de o dimineață (*l'espace d'un matin*, cântat de Ronsard), într-însa se împletesc numeroase destine individuale, precum și destinul colectiv al unei națiuni. Căci clipa cea (deloc) repede se înscrie nu în „durata lungă", ci, aș zice, într-una *lentă*. Chiar asta a însemnat așa-zisul „socialism real" pentru țările care l-au îndurat: lentoarea exasperantă a unei „dimineți pierdute", întinsă pe o jumătate de veac, a cărei grea povară strivea orice devenire.

Romanul Gabrielei Adameșteanu ne transportă deci în inima acestui timp îmbătrânit, țintuit pe loc, ce se destramă și mucegăiește (Monica Lovinescu). Desigur, tranșele de viață și tranșa de istorie prezente în aceste pagini își au, în principiu, propria lor dinamică; însă dinamica respectivă (și oricare alta) rămâne suspendată sub bolta unui singur moment în care, parafrazându-l pe Mallarmé, „nimic nu poate avea loc, decât locul".

Exclusă așadar pista temporală, nu ne rămâne decât să abordăm cartea pe latura spațiului. Într-adevăr, cum am văzut, durata ei înghețată e, în sine, un *loc*. Acest loc poartă un nume de oraș: București. Ca orice capitală, și aceasta, cea românească, dezvoltă în jurul ei cercuri concentrice, mai largi sau mai înguste, după mișcarea pendulară a privirii. În depărtare se întrevăd provinciile vaste și vagi, adesea invadate, uneori recuperate, pentru a fi de îndată pierdute; dar în câmpul vizual al romanului nu intră, propriu-zis, decât centrul burghez, mahalaua plebee și, în centrul centrului, o casă unde se înnoadă și se deznoadă traiectoriile personajelor.

2. Vizitând România cam în vremea *Dimineții pierdute*, Claudio Magris a cunoscut un București înecat în

gunoaie, dar a îndrăgit cu toate acestea mizerabila-i strălucire de „Paris al Balcanilor”, cu statui de un erotism *Liberty* împresurate de legiuni de pubele. În straniul aliaj de „farmec şi fecale” (după expresia lui Norman Manea), călătorul triestin a întrezărit dovada că ipostaza ticăloşită descinde dintr-un nobil arhetip. De e să-i dăm crezare, fenomenul ascultă de un model gnostic: Unul, pulverizat, (de)cade în „eoni” mereu mai degradaţi, pe când materia multiplă se înalţă, chemată de făgăduinţa mântuirii. Metafore? Nu. Mai degrabă *meta-fòre*, adică tot metafore, însă transcrise într-un registru inferior, atât retoric, cât şi „topologic”. Fiindcă „transportul” de substanţă figurată – tot acest *meta-pherein* – începe şi sfârşeşte în *meta-foro*: „extravilanul” al cărui prefix grec modulează numele Centrului pe limba pegrei.[2]

Ceea ce se întâmplă cu oraşul în sine se verifică şi pe locuitorii săi. Doar că, adesea, ei se deplasează pe o axă verticală. Sus se râvneşte abisul, mezalianţele nivelatoare de ierarhii şi ataşanta promiscuitate populară. Jos, dorinţa cea mai fierbinte este aceea de accedere la Edenul *comme il faut*. În literatura interbelică, există două scrieri ale căror subiecte (epurate de detalii inutile, aşa cum mi le păstrează amintirea) conţin o imagine destul de fidelă a acestui dublu tropism bucureştean. Prima este o umilă melodramă, *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (1898-1939), dramaturg astăzi căzut pe nedrept în uitare. Acţiunea gravitează în jurul bovarismului proletar: o fată de mahala visează să poată cândva părăsi mahalaua, spre a se instala într-un cartier mic-burghez. Cealaltă e

[2] *Foro* = „oraş” (în limba rromilor).

somptuoasa capodoperă a lui Mateiu Caragiale (1885-1936), de un rafinament fără egal în literele românești. Cei trei protagoniști, *Craii de Curtea Veche*, adoră să descindă în vizuinile viciului, s-ar zice aspirând la mântuire, ca inițiații din vechime, pe o cale „josnică”, adică prin *encanaillement*. Chiar dacă cele două căutări nu-și ating ținta, ele demonstrează că rețeaua urbană nu este prea etanș compartimentată și că mobilitatea socială rămâne posibilă grație „transporturilor” *meta-forice*.

3. *Dimineață pierdută* explorează același teritoriu, la distanță de o jumătate de secol și mai bine. În prezentul narațiunii, Bucureștii sunt un oraș răvășit, purtând semnele vizibile ale unui dezastru. Ce s-a întâmplat între timp? Așa-zisa revoluție a încurcat reperele și nimeni nu știe unde mai sunt susul și josul. Fără topografie simbolică, nici vorbă de mobilitate reală; cel mult agitația browniană a luptei de clasă. Centrul e invadat de mahala, iar aceasta, la rându-i, de „mârlani”. Astfel, întregul oraș se mută în „extravilan”, devine un mare *meta-foro* unde regula e „Scoală-te tu, ca să mă așez eu”.

Nici casa nu-i scutită de legea cu pricina: prin vechile saloane lipăie „boierii noi”, desculți, „cu călcâiele crăpate”, „suflându-și nasul prin curte”, dar cărora pretențiile nu încetează să le crească pe măsură ce urcă pe scara ierarhică (fără a înceta să numească chiuveta *ghi*vetă). Cât despre foștii locatari, ei se pomenesc exilați la mansardă, și încă se pot socoti norocoși câtă vreme le-a fost lăsat acel ținut *meta-foric* al propriei lor locuințe.

Cu atât mai mult cu cât, pe lângă *meta-fòrele* proximității, există și acelea ale depărtării, spre care

„transportul” e fără întoarcere. Una dintre ele e Gulagul cu cimitirele lui, unde mormântul unui soț e de căutat pe „pogoane de cruci”; alta e Rusia, nicicând sătulă de prizonieri, de ocnași, de provincii răpite; alta, sinistra pivniță unde un moșneag ilustru e ros de șobolani; iar alta, pușcăria de unde o elegantă doamnă de dinainte de război iese în chip de cadavru viu... Mai rele chiar decât astfel de *meta-fòre* sunt cele unde la promiscuitatea impusă se adaugă declasarea consimțită. Ca atunci când „un om de condiție” umblă „cu limba scoasă după toți nespălații", se ține cu „matracuci” sau chiar (mai jos nu se poate cădea!) ajunge să facă „jocul Securității”. Singura ieșire dintr-un atare spațiu-capcană e „fuga în străinătate”. Foarte puțini reușesc. Pentru acei norocoși, „extravilanul” devine o metaforă autentică: exilul ca salvare și ca mântuire. Nu numai că se sustrag morții care le-a fost desemnată drept viață, ci, în plus, ajung în imediata apropiere a focarului luminos, în razele căruia se scăldase cândva și „Parisul Balcanilor”. În termenii scenariului gnostic la care participă capitala românească, sindromul migrator al bucureștenilor e similar tropismului vertical care împinge atomii de substanță spirituală rătăciți în această lume inferioară să revină în *Pleromă*, adică în Plinătatea ce le-a fost patrie înainte de cădere.

4. Mai devreme am afirmat că *Dimineața pierdută* ocupă doar o mică frântură de timp fizic, dar că momentul cu pricina se înscrie în durata *lentă*. Personajele îi simt povara în chip de greutate specifică a „socialismului real”, în care mulți au văzut o societate de tip arhaic, întemeiată pe privilegii imuabile, *quasi* feudale. În schema hermeneutică pe care o aplic aici,

„boierii noi” ai regimului, administratori și beneficiari ai inerției, seamănă izbitor cu zeii planetelor, altfel spus cu *arconții* Zodiacului, pe care gnosticii îi detestau din inimă. Și pe bună dreptate: la vremea ei, Gnoza fusese o doctrină a mântuirii, predicând libertatea prin cunoaștere, pe când astrologia – un fatalism pervers, ce excludea orice eliberare. Sub călcâiul „arconților” comuniști, determinismul astral și-a avut propria-i *meta-fòră* în copioasele „dosare”, unde destinul indivizilor era prescris cu o precizie de horoscop. Chiar dacă logica lor nu era impenetrabilă în teorie, cunoașterea ei rămânea, practic, fără vreo valoare de întrebuințare. Iată de ce un supraviețuitor al epurărilor staliniste a pus să i se scrie pe mormânt: „A prevăzut totul, n-a putut împiedica nimic.” Tot astfel, urmărind cursul arestărilor, un general în rezervă și-a putut aproxima sorocul, întâmpinându-l pregătit sufletește. Atâta tot: a prezice nenorocirea nu înseamnă a o preveni.

Dimineață pierdută explorează, deci, un timp congelat, sustras devenirii. Moment fără ancore temporale, ca o întindere lipsită de adâncime, acest timp nu poate decât să îmbătrânească odată cu locul pe care îl ocupă. Abundă în roman imagini și mai ales mirosuri ale decrepitudinii, nu numai omenești, ci și a obiectelor. Iată mirosul „de cărți vechi, de igrasie și de carne bătrână” ce „te trăznește” de cum intri în odaia unde madam Ioaniu, matroana altădată atotputernică, zace senilă într-un fotoliu. Iată gangul din Bărăție („o mizerie, un miros îngrozitor”), unde un bătrân tâmplar de mobilă „se prăpădise cu o săptămână înainte”. Iată „duhoarea prea bine știută a casei” în care își așteaptă sfârșitul o femeie cândva plină de viață... Pe de altă parte, iată mirosul „a flori amestecate, dar a prea mul-

te feluri de flori, şi a ceară şi a tămâie”, ce îi vesteşte copilei aduse înapoi din vilegiatură că *papà* a plecat la drum lung şi fără întoarcere. Şi iată şi alte efluvii, de-a dreptul obscene, „ruşinoasele duhori ale cărnii” ieşind din trupul matern pângărit de moarte...

Între toate aceste imagini şi mirosuri există şi câteva *meta-fòre*, prin care „extravilanul” îmbătrânit în afara timpului îşi aruncă în urmă umbra lungă şi grea. Nu fără legătură cu o necesitate vitală a „socialismului real”. Orwell a fomulat-o cu maximă claritate: „Cine domină trecutul, domină prezentul. Cine domină prezentul, domină viitorul.” Dacă „arconții” și-au atins scopul, trebuie să admitem că în ziua de ieri adulmecăm putregaiul celei de astăzi, că efectele îşi generează cauzele şi că faptele devansează semnele premonitorii. Putem citi, aşadar, istoria de față ca pe un soi de partitură unde, bunăoară, adulterina Sofia face ecou lui Niki afemeiatul; şi unde „matracucile” unuia suscită searbăda aventură a celeilalte. Unde suspiciunile trezite de acelaşi Niki se adeveresc prin felonia lui Titi. Şi unde tarele ancestrale ale românilor, corupția, pizma, discordia... – deplânse în ajunul Războiului de Reîntregire – nu sunt decât cicatricile rănilor suferite de acest popor de-a lungul jumătății de secol de şedere sub jugul „arconților”.

4. Diverse cosmologii gnostice nu neagă orice speranță eonilor rătăciți. Acestora li se va oferi şansa de a se salva prin *Apocatastază*, adică re(in)staurând starea de dinainte de cădere. Va veni o zi când jalnicilor exilați le va fi îngăduit să revină acasă, în sânul primitor al *Pleromei*. Unul dintre ei, *Sophia* („Înțelepciunea”!), îşi împrumută numele şi, pe deasupra, mântuirea sa

personajului romanesc; doar că într-o versiune minimalist-ironică. Din exilul *meta-foric* la mansardă, Sofia – eroina – izbuteşte să revină *în* propria-i casă, dar casa însăşi rămâne fără „apocatastază". Simplu spus (deşi lucrurile nu sunt niciodată simple), nu poate fi restaurată, căci singurul în stare să o facă, bătrânul tâmplar-ebenist, este mort. Şi „eonul" Bucureşti? E de aşteptat cumva ca el să rămână pe veci ostatic în „extravilan", sau se poate spera că vremurile bune se vor întoarce într-o bună zi de-a binelea? Aşa ceva ar fi posibil cu ajutorul unui Emisar care să-l reconducă în *Pleromă*. În gnozele creştine, trimisul *Pleromei* e Mântuitorul, *par excellence*, Iisus Hristos; în *Dimineață pierdută*, sunt doi, ambii învestiți cu misiunea de a restitui Bucureştilor istoria confiscată de „arconți".

5. Primul este Vica, personaj fascinant, capabil să refacă urzeala urbei, atât în spațiu, cât şi în timp. Cândva îi reuşise, ca unei domnişoare Nastasia mai robuste, saltul de la mahalaua mizeră la înfloritoarea bodegă din Strada Coriolan. Astăzi, ea se îndreaptă spre sălaşul burghez al Scarlaților pe acelaşi traseu al mobilității sociale (măcar că redusă la un itinerariu pur simbolic). Asemenea celor pe care îi vizitează, Vica e o victimă a „noilor boieri", care au izgonit-o din avanpostul urban cucerit cu greu înapoi într-un *metaforo* ce nu mai este al ei. În chip de revanşă, bătrâna cutreieră oraşul devastat, reordonându-i locurile ca şi cum ar fi momente. Unealta ei e memoria; mesajul ei, trecutul, păstrat intact tot în memorie. Şi nu numai păstrat, ci chiar suscitat. Ajunge o privire aruncată de ea unei fotografii îngălbenite, pentru ca toată istoria familiei să răsară din acea imagine, cum altădată

Combray-ul, într-o seară friguroasă, dintr-o ceaşcă de ceai. Fără să-şi dea prea bine seama, Emisarul provocă un miracol discret, un mic mare miracol: prin el, casa îşi trăieşte *anamneza*, ceea ce, în sistem de Gnoză, îi garantează mântuirea. Nu întâmplător, bătrâna cusătoreasă întreţine raporturi atât de strânse cu „matriarha” familiei. Vica devine *meta-fòra* acesteia, dublul ei în variantă poporană, învăţând să canalizeze şi să absoarbă izvorul nesecat de amintiri al celeilalte. În ele şi prin ele, în dialogul lor, se împlineşte „timpul regăsit”. Astfel, cele două femei, Egerii ale *anamnezei*, ajung să formeze un cuplu: una dintre acele *szyzgii* din care e alcătuită *Pleroma*. Apariţia *szyzgiei* e un semn că „arconţii” nu mai domină trecutul, ceea ce înseamnă că sunt pe cale să piardă controlul asupra prezentului.

6. Ca atare, şi asupra viitorului. Însă, pentru *apocatastaza* viitorului, e totuşi nevoie de un alt Emisar. Rolul nu-l poate juca acelaşi „actor” (sau actant), căci viitorul n-are ce oferi trecutului. Mesagerul lui poate cel mult transmite propria-i misiune către un altul. Drept acest altul, Vica îl investeşte pe Gelu: un personaj aparent fără relief, întrezărit ca băieţandru la începutul romanului şi regăsit ca tânăr în ultimele pagini. Bătrâna, care n-a avut copii, proiectează asupra nepotului un potenţial nefolosit de dragoste şi de înţelepciune, tot astfel cum madam Ioaniu revarsă asupra fiului fiicei ei tandreţea maternă refuzată mamei. Această simetrie indică apariţia unei a doua *syzygii*, la nivelul celui de-al doilea Emisar. Ca gnostici autentici, noul cuplu compus din Gelu şi Tudor aspiră la eliberarea prin cunoaştere. Unul va deveni dublul *meta-foric* al celuilalt; al doilea, metafora primului.

Unul va alege exilul, evadarea în spațiu, altul va opta pentru fuga în timp. La drept vorbind, distincția dintre unul și celălalt nu mai are importanță, de vreme ce pentru amândoi miza jocului e evadarea din „extravilan”. Pe lângă acest raport la distanță (cu Tudor, pe care de fapt nu-l întâlnește vreodată), Gelu face parte și dintr-un cuplu, ca să zic așa, de contiguitate. În speță, intră în *syzygie* cu Vica. După cum am spus, aceasta îi transmite propriul ei mesaj, pentru ca el, la rândul lui, să-l ducă mai departe. Emoționantul schimb de ștafetă are loc la spital, unde bătrâna pe patul de moarte – trecutul care își ia zborul – anticipează nostalgia viitorului („Și nu m-am săturat și io de tine”...).

Se pare deci că *Dimineață pierdută* se încheie anunțând un timp reînnoit. În care o istorie trucată își regăsește cursul autentic, în care un oraș devastat dobândește din nou o structură. Precum o casă lăsată multă vreme de paragină, România are nevoie de o curățenie generală și de reparații capitale, care să o facă din nou locuibilă. În capodopera sa, Gabriela Adameșteanu a știut să anticipeze asemenea necesități pe terenul ficțiunii.

Din contră, în „realitatea reală”, încheierea socotelilor cu vechiul regim este o operație meta-forică, al cărei rezultat e încă îndoielnic. Până când „brilianții” noștri politicieni vor învăța să valorifice lecțiile practice pe care ni le oferă Arta. În acea zi, susținea George Enescu, România ar putea deveni una dintre națiunile cele mai fericite din lume.

O distopie narativă la finele unei ere distopice

„Fisura" se intitulează nuvela ce ocupă aproximativ jumătate din volumul omonim, ultimul publicat de Dumitru Radu Popa în țara de baștină.[1] Cartea aproape că nu a ajuns în mâinile cititorilor români, căci, conform uzanțelor din epocă, a fost retrasă și topită după ce, în chiar anul apariției ei (1985), autorul „defectase" în Occident.

Aş zice deci că *FISURA* – şi mai ales „Fisura"[2] – poate fi citită ca o meditație pe marginea unei premeditări. Alegorizând, adică, sfâşierea lăuntrică și presiunile exterioare care l-au împins pe D. R. Popa până în acel punct de inflexiune: o decizie fără îndoială dureroasă, ca pentru toți cei constrânşi la un exil fără întoarcere. Cel puțin aşa îl percepeam pe atunci, când utopia comunistă era – sau involuase către – o perfectă *dis*topie, dacă nu chiar asta fusese de la bun început. Şi, pe deasupra, una ce părea instalată pe vecie.[3]

---

1 Voi cita după ediția respectivă (Popa, 1985) și voi semnala proveniența cu numărul paginii de unde va fi extras fiecare citat. Adaptez tacit ortografia la normele actuale.

2 Adică pe de-o parte cartea, iar pe de alta, piesa respectivă. Mai încolo, cuvântul va fi supus încă unei manipulări grafice: scris cu minusculă („fisura"), va desemna calea de acces între două lumi (sau două nivele ale aceleiași lumi), iar cu majusculă și caractere distanțate („F i s u r a"), se va referi la una/unul dintre ele.

3 Deși, de fapt, sfârșitul îi era destul de aproape; dar cine l-ar fi putut bănui?

Ei bine, cel care se pregătea să evadeze dintr-însa a ținut să o facă nu înainte de a-i pune în față o oglindă neiertătoare: propria lui *distopie narativă*.

1. Utopie negativă şi *deixis*

Numit pe bună dreptate și *caco*-topie, acest gen literar reprezintă răspunsul lucidității la meliorismul inept şi iresponsabil al *eu*-topiilor: el afirmă şi demonstrează că unica realizare posibilă a oricărei utopii este cea *negativă*.

De aceea, principalul pariu al unei asemenea scrieri este, după părerea mea, bunul uzaj al parametrului *deictic*. Derivat al verbului grecesc *deiknymi* („a indica"), tehnicismul cu pricina desemnează tipul de activitate lingvistică ce trimite, cu ajutorul unor operatori lexico-gramaticali (pronume, forme verbale, adverbe de loc și de timp etc.), la felurite date şi elemente dinăuntrul şi din afara discursului.

Dincolo, însă, de înțelesul precis şi restrâns, cred că și *lato sensu* se poate vorbi de o *deixis* cuprinzând materialele *tematice* cu adresă intra- şi mai ales extraficțională. Drept urmare, literatura de acest tip se confruntă, normativ vorbind, cu două provocări majore, pe două planuri distincte: cel poetic şi cel politic. La primul nivel – intrinsec –, ea e ținută să transfigureze materia respectivă în aşa măsură şi de aşa manieră încât să nu cadă în pamflet. La celălalt – nivelul extrinsec –, ficțiunea trebuie să fie suficient de transparentă pentru a păstra vizibile paralelismele cu acea realitate numită „reală", dar îndeajuns de camuflată încât să nu-şi pericliteze şansele de circulație.

„Fisura” lui D. R. Popa îndeplineşte cu prisosinţă cerinţele de mai sus. Şi cum, îndeobşte, utopiile negative se nasc şi prosperă în contexte totalitare, reuşita artistică se măsoară, aici, ca în mai toate naraţiunile distopice, după coeficientul de uimire suscitat la destinatar: „Cum de aşa ceva a putut trece la cenzură?”

Să urmărim în continuare câteva dintre strategiile şi astuţiile ce concură întru producerea unor atari efecte.

2. Eroul şi împrejurimile lui

Pentru început, mă voi referi la statutul paradoxal al *eroului*-narator al nuvelei. Deşi protagonist, el este anonim; motiv pentru care, alături de altele, prezintă un oarece deficit de identitate. Astfel încât, din punct de vedere deictic, el ne este accesibil mai degrabă din perspectiva celor trei parametri (*race*, *milieu*, *moment*) care, după Hippolyte Taine, condiţionează individul. La aceştia se adaugă, tot de la Taine citire, aşa-numita *qualité maîtresse*, care îi determină individului evoluţia într-o direcţie sau alta, dar într-un cadru prestabilit.

2.1. Trataţi în cheie realistă, parametrii în cauză întârzie să-şi dezvolte recognoscibilele referinţe la lumea din afară. Ei trimit mai curând la date interne: nu atât ale naraţiunii în sine, cât ale unui context literar mai larg. Prin urmare, într-o primă instanţă, avem de a face cu o *deixis* intertextuală (să-i zicem livrescă).

Faptul devine evident atunci când naratorul homodiegetic se introduce pe sine însuşi ca personaj. Nu-

mele fiindu-i sistematic eludat[4], rămâne să o facă definindu-şi condiţia, sau mai bine zis condiţionările, începând cu apartenenţa sa la o categorie colectivă, altfel spus la ceea ce Taine numeşte „rasă” (*race*). Or, în virtutea genului de *deixis* în vigoare aici, aceasta este circumscrisă prin aluzii aproape explicite la abundenta tipologie a „oamenilor de prisos” (*lišnije ljudi*) ce populează romanele ruseşti de la jumătatea secolului al XIX-lea: „[...] sfârşeam întotdeauna prin a-mi aproxima propria *inutilitate*, faptul acela *paralizant* că nu însemnam decât partea *ratată* dintr-un organism vreodată sănătos şi întreg” (102; cursivele îmi aparţin aproape în întregime).

Precum aceia (Evgheni Oneghin al lui Puşkin, Bazarov şi Rudin ai lui Turgheniev, Oblomov al lui Goncearov, Peciorin al lui Lermontov şi un lung *et cætera*), eroul lui D. R. Popa nu e lipsit de calităţi dar, tot asemenea lor, nu ştie, nu poate sau nu vrea să facă ceva cu ele: simţuri „anesteziate”, raţiune „nefolosită”, capacităţi subutilizate; tot astfel: studii „începute strălucitor şi lăsate mereu pentru mai târziu” (99), „disciplină dobândită din dezabuzare” (102), eficienţă irosită cu „lucruri care nu [îl] interesau de niciun fel” (*ibid.*); în fine, amânarea permanentizată inerţial şi, în chip de alibi, sentimentul – compensator, dar nu consolator – al disponibilităţii (fără vreun scop vizibil ori inteligibil): „puteri [...] conservate, parcă, cu nesfârşită

---

4 De altfel, din toată populaţia „Fisurii”, doar trei indivizi sunt numiţi: călăuza Chick, Barbara, soţia de circumstanţă a eroului, precum şi Sartorius, disidentul executat. Ba, la drept vorbind, numai primul pare a-şi purta numele cu adevărat propriu, căci la ceilalţi doi nu e exclus să fie vorba de roluri şi/sau de măşti.

grijă” (100), „pentru un program ale cărui finalități nu le puteam bănui” (102-103).[5]

Cu un îndrăzneț salt metafizic, personajul își radicalizează condiționarea de acest tip, definindu-și diferența specifică între congenerii întru superfluitate prin faptul de a fi fost evacuat din lume și de a mai persista într-însa în chip de absență prezentă: *Ego absum! Ego absum!* (101 *sq.*). La baza unui asemenea proces de (contra)-individuație, stă copleșitoarea stare de „nemulțumire, descurajare și plictis” (99): o *qualité maîtresse* congruentă și ea cu apartenența la categoria generică a „oamenilor de prisos”. Ca și celelalte determinări ale eroului, și aceasta e marcată intertextual; în speță, printr-un contrapunct ironic la Proust. Într-adevăr, din prima pagină a nuvelei, „momentul” (*le moment*) instalării ei în spiritul eroului e circumscris, retroactiv, între prezentul narativ, când „[de] multă vreme mă culcam noaptea foarte târziu” (99) și adolescență, „când mă culcam seara foarte devreme” (*ibid.*).[6]

2.2. Reperele exterioare încep a se ivi odată cu raportarea personajului la factorul „mediu” (*le milieu*).

---

[5] Amintind astfel de un alt specimen din aceeași „rasă”, triestinul Emilio Brentani, din romanul *Senilità* (1898) de Italo Svevo, care se autocaracteriza bovaric drept *una potente macchina geniale* (...) *in costruzione, non ancora in attività* (Svevo, 1991).

[6] Cele două referințe temporale parafrazează și reduplică faimosul *incipit* al *Timpului pierdut* (cf. http://marcelproust.com/marcelproust/001). Ceea ce se observă mai bine dacă traducem pasajele respective în franceză. Pe de o parte, deci: *depuis longtemps je me couchais très tard*, iar pe de alta: [*alors*] *je me couchais de bonne heure*.

Şi tot acum începe jocul deictic „de-a şoarecele şi pisica” înscris în genotipul distopiei.

Peisajul urban, bunăoară, contemplat de personaj de la „fereastra bucătăriei” sale – ieşirea din oraş la capătul unei lungi artere străjuite de blocuri sărăcăcioase, cu rufe „întinse la uscat pe balcoane”, tramvaiele întorcând lent la intrarea unei uzine, „schelăria nu ştiu cărei industrii care creştea mai la vale”, lacul din apropiere etc. etc. (100 *sq.*) – este perfect recognoscibil şi, măcar că naratorul îl califică drept „dezolant”, nu deranjează din cale-afară sub aspect politic. Dar când Şoseaua Pantelimon e botezată în text Bulevardul *Narrow-minded* (adică al „îngustimii de minte” sau al „intoleranței”), iar îndărătul uzinei *Grant & Co.* transpare în filigran fabrica de ciment „Granitul”[7], e limpede că, astfel, autorul sondează şi pune la încercare limitele de permisivitate ale cenzurii.

Cine a trăit vremurile acelea ştie că scriitorii recurgeau adesea la asemenea provocări: mici „şopârle” menite să sară în ochii cerberilor ideologici, abătându-le atenția de la temele cu adevărat „problematice” prezente în paginile cărților. Lui D. R. Popa trucul respectiv i-a reuşit de minune, judecând după trimiterile la „realitatea reală” pe care le conține distopia sa şi care, deloc întâmplător, devin cu atât mai îndrăznețe, cu cât contextele narative în care apar sunt mai intens ficționalizate.

Un singur exemplu, deosebit de grăitor, ar fi portretul colectiv al „Marelui Juriu”, elita conducătoare a F i s u r i i (cf. 124 *sq.*). Ea este alcătuită din „inițiații”

---

[7] Ca unul care a locuit câțiva ani buni în cartierul cu pricina, le pot identifica aproape cu certitudine.

posesori ai unor „infirmități parțiale”, în funcție de care ocupă un anumit rang în ierarhie. Pe treapta cea mai înaltă se află cei care cumulează două sau chiar trei beteşuguri. Aceştia sunt elita elitei, *triunghiularii*, care au atins cifra şi figura perfecțiunii, marcată simbolic – ecusoane şi bonete care au forma respectivă –, iar în cazul ideal, chiar fizic: capete conoidale.[8] Culminând cu *el líder máximo* (cum ar spune „triunghiularii” latino-americani), „un tip îndesat, foarte agitat, gesticulând mereu şi cu obrazul scuturat de ticuri nervoase”, gângav şi analfabet, în care mai e nevoie să divulg pe cine recunoaştem fără prea mare greutate?

3. Palierul de *Jos* al „lumii pe dos”

Pe de altă parte, parametrul *milieu* poate fi (şi chiar este) interpretat, mai specific, ca un *spațiu*. Pe dimensiunea respectivă, „Fisura” (nuvela) capătă consistența şi coerența unei lumi: una literalmente de *Jos*, dar nu opusă, ci incluzând-o pe cea de *Sus*, în sensul că amândouă configurează o „lume pe dos”.[9] Deosebirea dintre cele două paliere ale acesteia constă în tipul de percepere a fiecărui palier de către erou. *Sus*, el îndură un haos rutinar față de care, totuşi, îşi poate lua o distanță (aşa-zicând) protectoare: prin demisie existen-

---

[8] Deghizată ca o trimitere glumeață la simpaticul *musical* de animație *The Point* (1971), al lui Harry Nilsson, avându-l drept povestitor pe Ringo Starr, nu este aceasta, mai degrabă, o caricatură vitriolantă a selecției inverse pe care o practică avangardele „revoluționare” odată ajunse la putere?

[9] Tot fără contrapondere pozitivă, căci semnele oricărei „normalități” nu se prea arată, sau dispar progresiv.

țială (ca „om de prisos”). Din contră, *Jos*, se vede confruntat cu un „haos devastator” (176) care, în pofida împotrivirii inițiale, îl va asimila în cele din urmă: prin alienare („Așteptați-mă! Vin şi eu! Vă iubesc! Vă iubesc!”; 192).

O asemenea proiecție a „mediului” în chip de spațiu trăit e, de bună seamă, o strategie transfigurativă prin care universul distopic – fără a-şi suspenda ori atenua forța deictică „subversivă” – dobândeşte o deplină autonomie ficțională.

3.1. Din acest punct de vedere, palierul (topologic vorbind) superior al distopiei ne apare ca un soi de antesală sau mai bine zis de limb al celui inferior, adică *infernal*. Altfel însă decât în pogorârile celor vechi *ad inferos*, aici accesul de *Sus* în *Jos* (și viceversa) nu e câtuși de puțin anevoios. Se ajunge acolo nu traversând vreo *selva oscura*, nici contemplând avertismente precum *Per me si va nella cità dolente* ori *Lasciate ogni speranza voi ch' entrate*, ci printr-o banală fisură într-o realitate din ce în ce mai fisurată: „Prima dată am văzut-o stând la birou. Ştiam că există pretutindeni aceste mici crăpături, nu le luam în seamă” (101) – ne informează personajul încă de la începutul relatării sale, pentru ca în final să constate că: „trotoarul era plin de crăpături; aceleaşi fisuri, verticale, începeam să le remarc şi pe zidurile caselor” (190).

Aşa cum am anticipat, *Susul* şi *Josul* nu sunt fundamental diferite, ci aparțin, de fapt, aceluiaşi spațiu: „lumea pe dos”, e drept că încă etajată. În aşteptarea momentului iminent când palierul de *Jos* îl va îngloba definitiv pe cel de *Sus*[10], între ele se circulă *à volonté*.

---

[10] Proces deja amorsat la ultima revenire a eroului (cf. 190 *sq.*).

Personajul numit Chick se pare că o face cu regularitate, judecând după faptul că este în măsură să-i dea protagonistului veşti despre ce (nu) se întâmplă *Sus* (cf. 133). Eroul însuşi coboară, urcă şi iar coboară în câteva rânduri (107; 111; 113; 116; 120; 189; 191-192), între repere tot mai confuze, până la a nu se putea şti cu certitudine unde au loc anumite scene.

Continuitatea, dacă nu identitatea de esență a celor două etaje ale spațiului distopic unic este confirmată şi de uşurința cu care se lasă străbătută fisura. Fără încercări şi rituri de trecere, într-o lunecare lină, de o „organicitate" figurată până şi literal: „marginile acelea parcă palpitau, erau calde, simțeam ceva din căldura vieţii organice, ca şi cum ar fi fost făcute din carne" (105), „[e]rau de fiecare dată vii, cu acea palpitație incredibilă" (120). Naratorul o compară undeva cu „nişte plămâni" (107); cititorul ar asemui-o mai degrabă cu un tub digestiv, agitat de mişcări peristaltice, ingurgitând şi evacuând alternativ prin ambele capete. Astfel încât, aş zice, fiecare nivel al „lumii pe dos" e populat cu dejecțiile celuilalt.

3.2. După cum s-a remarcat, probabil, în construcția „mediului" ca spațiu mi se pare că desluşesc (transcrise, desigur, în registru caricatural) unele aluzii danteşti.

În sprijinul ipotezei mele de lucru se poate invoca argumentul că, în peregrinările sale prin infernul F i s u r i i, protagonistul îl are alături pe C h i c k, un individ (pre?)-destinat rolului de *călăuză*, căci, nu întâmplător, numele său complet şi oficial este „Balthazar *Vergilius* Picon" (103).

Cunoscut mai vechi al eroului, Chick îi furnizează acestuia, încă de *Sus*, primele date despre natura fisurii.[11] *Jos*, îl întâmpină sau, în tot cazul, pare a-l aştepta; îl însoțește și, din poziția sa de cadru al „administrației”, veghează asupra lui[12]; îi desluşeşte filosofia F i s u r i i , îl inițiază și îndoctrinează întru aceasta.

Mai cu osebire însă, ciceronele infernal este un *trickster*: un exemplar din clasa acelor profesionişti ai înşelăciunii şi amăgirilor prezenţi în toate mitologiile lumii, pe care Lewis Hyde îi numeşte *boundary-crosser*[*s*]. Eseistul american scrie cu simpatie despre aceştia, văzând în ei – alături de diverşi teoreticieni din şcoala „postcolonială” – avatari ai asupritului care, prin inteligenţă şi umor, reuşeşte nu numai să supravieţuiască, ci şi să-şi ia revanşa faţă de asupritor; în plus, ei personifică astuţioasa subversiune creatoare a artistului (cf. Hyde, 2010: *passim*). Numai că, în „lumea pe dos”, locul şi rolul *trickster*-ului se inversează: el trece de partea Puterii şi o ajută să răstoarne ordinea firească a lucrurilor. Dovadă faptul că, în nuvela lui D. R. Popa, Chick practică şi incită la contrabanda de substanţă la frontiera dintre *Sus* şi *Jos*, *Jos* şi *Sus*; apoi (sau poate mai întâi, în ordinea gravităţii), el falsifică destinele, cu scopul de a împinge individul spre o aşa-zisă „nouă graniţă a sufletului uman” (172).

Să ne mărginim la materialul ultraabundent privind ceea ce pare a fi interacţiunea *trickster*-ului cu eroul. Imaginea cu care rămânem până la urmă e însă

---

11 O laconică și enigmatică informație: „Nu crește... dar, oricum, e loc destul” (106), a cărei veractitate personajul o va corobora empiric *in situ* (cf. 120).

12 „Acum n-ai de ce te teme. Am garantat eu pentru tine” (114).

aceea a unei presiuni de fapt unilaterale (dinspre Chick), dar cu efect cumulativ asupra celeilalte părți (a naratorului). Chick e cel care îl ademenește pe protagonist în F i s u r ă , prilejuindu-i descoperirea programat-întâmplătoare a fisurii. El îi facilitează instalarea în noua lume, punând la cale căsătoria lui cu o parteneră pe cât de necunoscută, pe atât de nedorită. El îl duce să asiste la diverse spectacole edificatoare: de la aberațiile cotidiene, până la torturi și execuții festive. El îi alterează reflexele: obligat să scrie cu mâna stângă, personajul își pierde uzajul dreptei, fără a dobândi abilități de lectură și înțelegere (să le zicem) sinistrogire. Și tot Chick, cu felurite scamatorii dialectice, tergiversează gândurile și faptele protagonistului, preschimbându-i, bunăoară, indignarea contra ordinii stabilite în recunoașterea ei și puseul de revoltă într-o bufonadă hilară.

Toată această aiuritoare pedagogie are drept unic scop să facă din omul real, dotat cu virtuți și metehne reale, întâi un subiect „perfectibil” *in abstracto* și în cele din urmă „omul nou”, țelul suprem al tuturor distopiilor totalitare, care (vorba lui Blake) „aduc în politică ferocitatea naturală a religiilor”.

De notat că *trickster*-ul, care este și un catihet, nu vorbește și nu acționează pe propria-i socoteală, ci (ca să zic așa) în serviciu comandat. De aceea, mai ales în predicile doctrinare, el folosește tot mai des pluralul, acel „Noi” (*My*) cu majusculă ce pricinuise cândva exasperarea lui Zamiatin și pe care noi (cu minusculă) îl cunoaștem prea bine din limbajul „organelor” și al nomenklaturii.

E acesta, fără tăgadă, un semn că F i s u r a , ca orice altă caco-topie de aceeași teapă, este guvernată de o

confrerie, mai bine zis o mafie a *trickster*-ilor, capabili să instrumenteze haosul drept Carnaval.

Dar ce fel de Carnaval?

4. Un Carnaval în cheie distopică

Pentru a răspunde la întrebarea cu pricina, poate că ar fi util să ne îndreptăm mai întâi atenția către celălalt cuvânt-cheie din fraza anterioară, și anume „haosul".

4.1. Începând cu haoticul context istoric în care s-a propagat teoria carnavalescului, în particular scrierile pe tema respectivă ale lui Mihail Bahtin.

Semnalam altundeva (cf. *infra*: „August Prostul în circul totalitar") că marea – și binemeritata – vogă a acestora a survenit pe fondul protestelor juvenile din deceniile al VII-lea și al VIII-lea ale secolului trecut, deci în orizontul de așteptare al stângii libertare. Fapt care trebuie să-l fi uimit peste poate pe autor, a cărui carieră avusese de întâmpinat coercițiile, iar viața, amenințările unei tiranii de stânga.[13]

În lectura tinerilor revoltați de-a lungul și de-a latul Occidentului – la Paris, la Berkeley, la Berlin sau la Mexico City... –, „lumea pe dos" a Carnavalului conținea promisiunea unui haos creator din care, odată răsturnate valorile burgheze, avea sau putea să se nască o lume nouă. La Bahtin, aceleași date „băteau" într-o cu totul altă direcție. Potențialul subversiv al

13 Deosebirea dintre cele două ne apare astăzi evidentă, dar cum să-i fi cerut lui Bahtin să o perceapă atunci, când înșiși contestatarii de la '68 nu o distingeau prea bine?

doctrinei sale viza distopia revoluționară: haosul instaurat prin suspendarea tuturor valorilor, nu în scopul regenerării, ci al distrugerii lor. Întorcând pe dos acea „lume pe dos”, el spera în reașezarea ei într-o postură firească.

La jumătate de veac distanță de la acel *malentendu*, găsesc însă că de pe urma lui se pot trage și oarecari foloase teoretice. În speță, intuiția că totalitarismul așa-zis de stânga (pătimit de jumătate din omenire și înfruntat de gânditorul rus) ar putea fi privit și el ca un Carnaval, numai că unul *distorsionat*.

4.2. Distorsiunea se manifestă mai întâi indirect, ca *omisiune* a unor repere importante ale civilizației popular-festive.

După cum subliniază Bahtin (cf. 1974: *passim*; mai ales cap. IV, V și VI), principiul carnavalesc prin excelență e de găsit pe „planul material-corporal de jos”. Acolo unde ospățul „pantagruelic” desfide penuria cotidiană, iar jubilația liberă a trupurilor are loc în răspărul Puterii.

Or, marele absent în lumea F i s u r i i e tocmai *trupul* ca izvor de bucurie. Eroul asistă, de pildă, la un *potlach*... al inaniției: „Într-un loc, băștinașii prinseseră un mistreț. I-au adorat colții, i-au purtat la gât copitele ca amulete, i-au lăsat carnea pradă păsărilor și viermilor, până au putrezit și ultimele resturi, în vreme ce ei se uscau de foame” (112). Protagonistul însuși contractează o căsătorie, ce rămâne însă „albă”. Din ea se naște totuși un copil... mov, dar mama biologică e deposedată de maternitate (și condamnată la moarte).

Când corpul e totuși prezent, el devine un fel de poligon de încercare pentru practici sadice (143 *sq.*) sau

chiar letale – indiferent dacă ultimele sunt contrafăcute (tragerea repetată pe roată a Matildei) sau reale (ghilotinarea efectivă a lui Sartorius).

Şi exemplele pot continua.

4.3. Obiect al distorsiunii propriu-zise sunt mai ales elementele preluate din scenariul „clasic" de Carnaval.

4.3.1. Un exemplu deosebit de grăitor e ceea ce se întâmplă cu „bucuria schimbărilor şi reîncarnărilor [...], negarea, şi ea veselă, a identităţii şi monosemiei" (Bahtin, 1974: 48). În F i s u r ă ,

> [o]raşul era guvernat practic de Marele Carnaval, când fiecare locuitor îşi putea schimba identitatea, căpătând alta nouă[14], cu care avea să rămână în următorii şase ani. Oprirea la identitatea cea mai potrivită o stabilea însă un juriu, formal incoruptibil, despre a cărui funcţionare nu se ştia prea mare lucru. (116).

Din punctul de vedere al celor supuşi lui, procesul nu mai păstrează nici urmă de bucurie, căci metamorfozele în cauză nu sunt rodul liberei alegeri, ci al unor verdicte aleatorii – şi obligatorii! – ale enigmaticului juriu, precum în Babilonul borgesian dominat de loteria administrată de o Companie nu mai puţin enigmatică (cf. Borges, 1966: *passim*).

Ritualul reluat la răstimpuri se vădeşte astfel a fi un contracarnaval: el nu împrospătează contractul

---

[14] Aparent nouă, în fond aceeaşi, căci nicăieri ca în Carnavalurile trucate nu e mai valabil dictonul: *Plus ça change plus c'est la même chose*. (Nota mea).

social, după cum – analogie dorită, desigur, de autor – nici congresele periodice nu reînnoiesc democrația internă a Partidului (unic); și unele, și celelalte instituie și reinstituie Convenția. Aplicată în continuare de formă și mai ales de frică, ea poate fi totuși „măsluită" prin corupție. Chit că fenomenele respective, „dacă n-avem chef, nu le recunoaștem și, în consecință, ele nu există" (123).

Devine, deci, din ce în ce mai limpede că, de fapt, „loteria" carnavalescă din F i s u r ă e una dintre fațetele proteicului haos. Ca și cum, întorcând pe dos cunoscuta sentință a unui poet, s-ar urmări abolirea hazardului prin aruncări de zar.

4.3.2. Cu toate acestea – dar deloc paradoxal –, în ideologia oficială a F i s u r i i recunoaștem una dintre acele „simetri[i] cu aparență de ordine" (precum „materialismul dialectic, antisemitismul, nazismul"), capabile „să ia mințile oamenilor" (Borges, 1966: 33). Ordinea aparentă constă în cele câteva precepte simple și relativ plauzibile pe care se întemeiază *Convenția*, întorcându-le, firește, pe dos.

De pildă ideea că perfecțiunea individuală și colectivă rezultă din experiența nemijlocită. Ai zice că este vorba de faimoasa *filosofie a practicii*, de care atâta caz au făcut marxiștii, de la Lenin la Gramsci și până mai încoace. Formulată însă, și mai ales aplicată rudimentar până la caricatură, căci în F i s u r ă experiența este tot atât de „nemijlocită" pe cât era în procesul „socialismului real". Nestocată și neprelucrată, ea nu devine vreodată cunoaștere, ci este reluată invariabil, „de parcă fiecare lucru s-ar întâmpla pentru întâia oară" (119), reproducând, deci, la infinit aberațiile

sistemului. Ca atunci când „[d]oi indivizi se căzne[sc] să bage pe uşă o scândură [...] pe latul ei” (113); când un aforism de La Rochefoucauld este afişat drept slogan original, inspirat de „realitatea practică şi imediată” (117); când străvechea moară de apă e proclamată „premieră ştiinţifică şi tehnică a oraşului” (118); sau când apa râului este pompată într-un bazin „cu fundul şi pereţii făcuţi din ciur” (172).

Un alt principiu fundamental al Convenţiei este acela că adevărata experienţă e deductibilă dintr-un *stagiu istoric* mai mult sau mai puţin îndelungat. Nici acesta nu serveşte însă pentru a trage învăţăminte profitabile pentru viitor. Repetat aleatoriu la scară individuală, „stagiul istoric” nu poate avea decât scopul de a sădi şi alimenta în fiecare un cronic sentiment de nesiguranţă: ca în politica rotaţiei cadrelor (de Partid şi de Stat), ca în butada de altădată: „Nu America, ci România e ţara tuturor posibilităţilor, în sensul că, aici, te poţi aştepta oricând la orice.”

Rezultatul e „un amalgam de surpare şi beton proaspăt”, o devălmăşie de evi şi epoci: Comuna Primitivă, Antichitatea, Evul Mediu şi Modernitatea coexistând „firesc şi inexplicabil”; flagelanţi, ologi şi estropiaţi încercând să oprească „frumoase studente mediciniste (...) în acei imposibili pantaloni moderni terminaţi cu şireturi pe glezne”; tehnocraţi „în costume impecabile, cu serviete extraplate” frecventând zgârie-norii futurişti din piaţa centrală a oraşului, fără vreo reacţie la vederea „centurioni[lor] sau [a] sclavi[lor] cu urechea despicată, [a] ţigăci[lor] cu salbe de chihlimbar sau [a] nenorociţi[lor] cu paie aprinse în cap” (109-110). Fără a cădea într-un alegorism pamfletar, asemenea imagini

par a seconda în plan estetic denunțul „mizeriei istoricismului” (*the poorness of historicism*), în care Karl Popper vedea unul dintre pilonii de rezistență ai societății „închise”.[15]

Nu e de mirare că, „în promiscuitatea dintre două carnavaluri” (119), viața – pe care, altminteri, fiecare şi-o duce „cum [îl taie] capul, cu un dezgust total, dar mocnit şi învins” (131) –, decurge sub imperiul contraadevărurilor dintr-un *newspeak* de tip orwellian: mânia populară contra „duşmanilor poporului” se manifestă spontan, adică programată şi teleghidată de forurile superioare[16]; penuria asumată – necesitatea înțeleasă, cum ar spune Lenin – eliberează de nevoi[17]; teama e „sfântă”, căci pe ea „se întemeiază cele mai înalte idealuri ale societății noastre” (116); tortura e dovadă de „foarte multă dragoste” (cf. 147-148); suspiciunea sistematică şi teroarea arbitrară denotă „o nesfârşită încredere în [om]” (172).

---

[15] Sau – pe alt plan, dar în aceeași ordine de idei – ilustrează teza potrivit căreia, comparat cu ordinea socio-economică pe care pretinde a o înlocui, „socialismul real” reprezintă un *arhaism*: ca mod de producție, el nu se bazează pe o formă determinată de proprietate, ci, asemenea feudalismului, pe un sistem de privilegii.

[16] „Cetățenii indignați” care dărâmă casa unui disident cu „unelte luate pe bază de inventar” (181) seamănă ca două picături de apă cu aceia care, în 1980, în portul cubanez Mariel, îi huiduiau și chiar agresau pe compatrioții lor autorizați să se exileze (poate și din invidie că nu erau în locul lor!).

[17] Cf.: „De vreme ce am reușit să creăm această colectivitate care se dispensează fără probleme de apă, la ce ne-ar mai trebui apa?” (172).

5. Intelectualul în capcana carnavalescă

Cum însă reuşeşte să „ia minţile” personajului rudimentara „simetrie cu aparenţă de ordine” a F i s u r i i ? Paradoxal, dar nu întâmplător, asemenea ideologii trec drept „opiu pentru intelectuali”. Or, protagonistul nuvelei exact aşa ceva este, iar alienarea sa are loc exact pe acest fond.

5.1. Mai pe larg. Profilul intelectualului a fost surprins de un filosof în formula „solitar solidar”. Eroul lui D. R. Popa, în care încă de *Sus* recunoscusem un „om de prisos” – „sceptic, blazat, steril, incapabil de eforturi mari, melancolic şi iritabil, puţin egoist, însingurat, însingurat...” (125) –, este, prin chiar această determinare „rasială”, solitar până la inexistenţă (*Ego absum*). În schimb *Jos*, în F i s u r ă , el descoperă un succedaneu de solidaritate (negativă deocamdată) în „ostilitatea iraţională a alcătuirilor acestei lumi” (142), care însă, *nota bene*, îl face să se regăsească pe sine. Deficitar la capitolul identitate (cf. *supra*: 2), aici i se făgăduieşte, de pildă, una nouă, şi încă renovabilă la fiecare Carnaval, ba chiar şi „un alt trup” (122).

Desigur, el respinge o atare individuaţie postişă, dar, efect pervers şi dovadă de eficacitate insidioasă a opiului ideologic, *spiritul critic* – activ până aproape în ultimul moment – *îi paralizează capacitatea de acţiune*. Căci, bineînţeles, nu poţi avea dreptate împotriva tuturor şi, în versiune politiceşte corectă, „e mai bine să te înşeli împreună cu Partidul decât să ai dreptate împotriva lui”. Aşa se face că eroul îşi suspendă ori amână planurile şi tentativele de revoltă până ce ele îşi pierd orice sens, în sensul că sunt recuperate de

F i s u r ă . El ştie, bunăoară, că ar fi de ajuns „câteva găleți cu apă” turnate de *Sus* în fisură, pentru ca un „potop pedepsitor” să se reverse asupra palierului de *Jos*, „ştergându-l de pe fața pământului”. Nu o face însă, sub pretextul (alibiul?) de a nu „ced[a] teren iraționalității” (153-154).[18] Şi mai ştie, de asemenea, că „[n]imic n-ar fi putut rezolva mai potrivit această situație idioată decât un râs sănătos, eliberator” (139). Dar când în fine se decide să-i dea curs şi să-i îndemne şi pe ceilalți la asta, râsul a fost ritualizat (adică distorsionat) carnavalesc, devenind o supapă de siguranță a sistemului (cf. 185 *sq.*)

Constatându-şi eşecul („Toate aceste justificări [...] îmi revelau, în acelaşi timp, vulnerabilitatea”; 154), intelectualul, cu capacitatea-i nelimitată de autoconvingere, trece de la revolta neputincioasă la duplicitate şi de la duplicitate la adeziune: „Aveau, deci, dreptate: îmi trebuia un îndelungat şi dur stagiu istoric, al acestei istorii trucate, singura de altfel la îndemână” (191).

Alegoria cea mai sugestivă a „reeducării” (în sensul Revoluției Culturale maoiste sau al predicilor şi admonestărilor lui Fidel Castro şi Che Guevara către intelectuali[19]) la care este supus şi se supune eroul este, fără doar şi poate, corvoada de a scrie cu mâna stângă, care îi revelează mai întâi faptul că „gândim într-un fel pentru o mână şi într-un alt fel pentru cealaltă” (133),

---

18 Şi apoi, cum va constata în curând, în „lumea pe dos” reperele cu pricina au devenit irelevante (cf. 190).

19 Între care celebra frază *Dentro de la Revolución, todo, fuera de la Revolución, nada*, ce reia sloganul lui Mussolini *Tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato*.

iar apoi îl duce la pierderea capacității de a folosi dreapta. Iar de la acceptarea resemnată a mutilării („Am luat o coală, mi-am muiat degetul mare în cerneală şi l-am imprimat cu grijă în josul ei” – 152), până la complicitatea activă cu procesul mutilator, nu mai e decât un pas.

Pe care personajul îl şi face în finalul nuvelei, alergând să prindă din urmă alaiul de Carnaval.

5.2. Această idiotizare voluntară şi liber consimțită a primit de-a lungul istoriei recente diverse nume: *la trahison des clercs*, „gândirea captivă”, „mankurtizare” *et cætera et cætera*. Toate desemnează faza terminală a maladiei intelectualului în criză de „solidaritate”, care, neputându-şi îndura dreptatea în solitar, ajunge să tânjească după eroarea unanimă.

„Fisura” lui D. R. Popa e un avertisment.

Să nu fim însă prea aspri cu personajul. De sindromul cu pricina s-a suferit şi se suferă şi în cele mai bune familii, dar, din fericire, el e vindecabil. Cel puțin la unii. Cei care au înțeles că „grav nu e să fi fost cândva un idiot, ci să rămâi tot aşa” (Mendoza, Montaner & Vargas Llosa, 1996: 307).

LAUS DIASPORÆ

Identitatea multiplă
(O şansă pentru culturile „mici”?)

1. Rezerve preliminare

Pentru început, înainte de a elucida prima parte a titlului de mai sus, voi declara cât se poate de răspicat, cu privire la partea a doua, că găsesc profund eronate calificativele „mare” şi „mică” („majoră” şi „minoră”), aplicate unor formaţiuni culturale.[1] Nu o fac doar de dragul „corectitudinii politice”, ci şi pentru că etichetele respective mi se par neadevărate din mai multe puncte de vedere.

În ordine axiologică, bunăoară, este o banalitate, dar nu un neadevăr, că *toate* culturile, fără excepţie şi indiferent de „mărimea” lor, îşi au locul în ceea ce se cheamă „concertul” culturii universale.

Apoi, din punctul de vedere al scării de comparaţie, este legitim să ne întrebăm: culturi „mici” în raport cu ce? Evident, cu cele „mari”. Dar care sunt culturile „mari”? Acelea care într-un moment sau altul au acoperit o arie mai largă de „globalizare”, dobândind (aş zice) un statut „vehicular”. Aceasta ţine însă de hazardul istoriei, mai mult: al unei istorii „a evenimentelor”,

1 Decât, poate, în sensul descriptiv atribuit termenului de Lucian Blaga: „culturile minore” sunt acelea a căror dominantă stilistică o constituie categoriile organicului şi copilăriei. Dar acesta e un alt subiect de discuţie.

de fojgăiala browniană de la suprafața râului heraclitian al timpului – fără vreo legătură cu „durata lungă" și fără vreun indiciu valoric intrinsec. Ca să invoc un exemplu punctual, cultura cea mai *successful* la ora actuală este indubitabil cea anglo-saxonă, a cărei limbă e pe cale să devină vehiculul însuși al „globalizării". Pe de altă parte, așa cum remarca undeva Gabriel García Márquez, nu engleza este limba universală, ci *engleza prost vorbită* (acea *basic English* – creată spre a facilita la maximum tranzacțiile comerciale – cu un vocabular drastic redus și o structură gramaticală simplificată, ca pentru a-i premia pe corigenți...). Iar după George Steiner, efectul „pervers" al universalizării englezei este o pronunțată izolare culturală a arealului anglo-saxon de lumea latină și germanică, deci o *provincializare* a acestuia.

În fine, în plan epistemologic, o cucerire a gândirii pluraliste a modernității târzii este ideea că fiecare cultură își are *canonul* ei, în baza căruia trebuie evaluată, și că toate canoanele sunt funcțional echivalente, în măsura în care răspund nevoilor culturale fundamentale ale unei societăți.[2] Fără a deduce din aceasta un relativism axiologic sau chiar ontologic extrem (în maniera deconstructivismului american), putem conchide că, privită din unghiul „formei interne" – adică din acela al „canonului" propriu –, orice cultură, „mică" sau „mare", posedă o structură și o dinamică întru nimic inferioare, nici superioare, oricărei alteia.[3]

2 Care, după Turi Lotman, constă în acumularea, conservarea și transmiterea informației.

3 Cu toate acestea, perspectiva internă legitimează simetric și una externă, iar dialectica lor se vădește deosebit de

2. Un portret-robot şi un studiu de caz

Şi totuşi... Chiar greşit, conceptul există câtă vreme operăm cu el, fie şi numai ca o stare subiectivă, ca „sentiment-de-a-aparține-unei-culturi-mici”. Nu foloseşte la nimic să-l eludăm sub cuvânt că ar fi doar o fantasmă: neluate în seamă, asemenea realități spectrale pot deveni deosebit de neplăcute, bântuindu-ne.

Să înfruntăm deci subiectul şi să ne întrebăm fără ocolişuri: *Ce este o cultură „mică”?* După mine, e rezultatul a două operațiuni complementare sau, mai bine zis, al unui proces în doi timpi.

2.1. Ceea ce numim cultură „mică” este, în primul rând, o cultură *ruptă* dintr-un întreg mai amplu. Ruptură niciodată completă, niciodată pe deplin cicatrizată, cu un rest dureros ori măcar inconfortabil, precum ciotul unui membru amputat. Şi, pe deasupra, o ruptu-

---

pertinentă atunci când se pune problema unei necesare (auto)critici culturale. Cu referire, de pildă, la România, trebuie spus tăios că organicismul politic al lui Eminescu, „modernitatea [sa] antimodernă” (cum ar zice Octavio Paz), trăsături favorizate la receptarea internă prin prestigiul discursului poetic eminescian, au fost şi sunt profund pernicioase, dat fiind că împiedică formarea unui orizont de aşteptare adecvat societății deschise. În schimb, din perspectiva acesteia, care se confundă cu perspectiva externă, filiera ideologico-culturală inaugurată de paşoptişti și ilustrată în Interbelic de către C. D. Zeletin şi E. Lovinescu este cu mult mai rodnică, deoarece e (ca să zicem așa) mai „progresistă”. Însă chiar acest contrapunct tensionat constituie o dovadă a complexității şi interesului pe care îl prezintă paradigma culturală românească, unde nu arareori „utopiile reacționare”, ideologiceşte retrograde, devin fertile sub aspectul creativității artistice.

ră multiplă, din ansambluri culturale diferite şi nu arareori eterogene.

Considerând cazul specific al culturii româneşti, constatăm că ea s-a desprins din cel puțin trei asemenea întreguri:

2.1.1. *Arealul cultural sud-est-european* (*the bizantine Commonwealth*, după Dimitri Obolensky, sau, mai precis, *le Byzance après Byzance*, după Nicolae Iorga): altfel spus, lumea creştinismului oriental greco-slav. Ruptura se produce începând cu secolul al XVIII-lea, când societățile ținând de acest ansamblu periferic se distanțează treptat de el spre a se conecta, una câte una, cu centrul occidental al Luminilor (cf. *infra*: „Pentru un comparatism balcanic”).

Pentru cultura română, momentele principale ale schimbării de paradigmă sunt Unirea cu Roma a unei părți a clerului şi a credincioşilor transilvăneni, paşoptismul şi reformele liberale din prima jumătate a veacului trecut, pe când reacția la procesul respectiv îmbracă forma unor ideologeme ca „ortodoxismul” cultural dintre cele două războaie, legionarismul (interpretat de Ioan Petru Culianu drept un „fundamentalism ortodox”) şi chiar – de ce nu? – „protocronismul” ceauşist.

2.1.2. *Arealul cultural central-european*, în care s-a văzut integrată, pe durate diferite (de la aproape nouă secole, la unul şi jumătate), lumea românească din Transilvania, Banat şi Bucovina.

Despărțirea de ansamblul respectiv s-a înfăptuit cu deosebire în euforia procesului de întregire statală a României Mari, dar paradigma chezaro-crăiască a con-

tinuat să existe în chip latent, manifestându-se, de pildă, în tensiunea dintre mentalitățile „regățene" și cele „de peste munți". La răstimpuri, o asemenea tensiune putea lua chiar forme acute, cum s-a întâmplat în Iugoslavia interbelică, unde, pe deasupra clivajelor etnice sârbo-croate, s-a asistat la un moment dat la alierea forțelor politice regionale cu *background* austro-ungar în contra corupției și ineficienței balcanice a puterii centrale din *Čaršija* – denumire peiorativă a Serbiei istorice, termen derivat de la *čarši*, adică „bazar turcesc". La noi, reacția la ruptură adoptă în vremea din urmă aspectul deosebit de pozitiv al unei revendicări culturale a dimensiunii *mitteleuropene*.[4]

2.1.3. *Arealul cultural est-european*, la care s-au raliat Basarabia și, într-o oarecare măsură, Moldova de la dreapta Prutului, prin contacte privilegiate cu marea cultură rusă.

Paradigma cu pricina a fost violent negată la Unirea din 1918, dar și în 1989, în febra emancipării. Contrareacția îmbracă o formă *soft* (elitele basarabene dintre cele două războaie, care păstrau rusa ca limbă de cultură și ca semn de diferențiere în cadrul intelectualității românești) și una *hard* (românofobia cultivată astăzi „de sus" de anumite cercuri politice din Republica Moldova).

2.2. A doua trăsătură caracteristică unei culturi „mici" sau al doilea timp al configurării ei este efortul de constituire a unui nou întreg: operațiune de cele

---

4 Materializată, bunăoară, în proiectul editorial și de cercetare timișorean *A treia Europă*.

mai multe ori imperfectă, căci prin forța lucrurilor are loc prin încropire și bricolaj, nu prin sinteză.[5]

Legate de evenimente recentissime, precum efemera „primăvară a popoarelor” de la mijlocul secolului al XIX-lea, războaiele balcanice și ordinea europeană de la Versailles și Trianon, formațiunile culturale minore se vădesc a fi la fel de precare ca micile state-națiuni constituite în urma dezmembrării imperiilor multinaționale austro-ungar și otoman: deopotrivă de compozite etnic, dar mult mai puțin viabile funcțional ca acelea.

Rezultatul poate fi, de asemenea, desfășurat pe cel puțin două planuri:

2.2.1. Politicește vorbind, situația se traduce în imperativul categoric și opresiv de a fi un *bun*: român/ceh/grec/ungur/bulgar/slovac/turc...; în tensiunea asimilaționistă față de numeroasele minorități frustrate și/sau iredente cuprinse între granițele statului-națiune; în puseuri de „curățenie etnică” (fie și numai sub forma benignă a aculturației).

2.2.2. Psihologicește, același fapt duce la afirmarea identității național-culturale neapărat și întotdeauna *contra* a ceva sau cuiva: a stăpânului de ieri devenit astăzi supus, a vecinului, minoritarului etc., care e, totodată, o parte din tine însuți.

Reversul medaliei îl constituie obsesia entelehiei numite „specificul național”, loialitățile partajate și

[5] Aceasta din urmă realizându-se – dacă se realizează – în „durata lungă”.

conflictuale, culpabilitățile şi comportamentele duplicitare.[6]

3. Două pilde

Desigur, problematizări identitare au existat dintotdeauna. Prea arareori însă am învățat a trăi cu ele: cel mai adesea suntem chemați să murim pentru ele, mai ales în vremuri precum cele de astăzi, când avansurile „globalizării” sunt însoțite de o direct proporțională tribalizare.

Dintr-o asemenea măcinare nevrotică, autodistructivă, există oare vreo ieşire? După părerea mea, da: o soluție nu facilă, nu lipsită de tensiuni şi de riscuri, totuşi o soluție viabilă. Ea a fost inventată, ori mai bine zis bricolată, de popoarele diasporei: evreii şi grecii.

3.1. Mă gândesc, bunăoară, la Pinhas Solal sau la *alter ego*-ul său *Mangeclous*, personaje din *saga* romanescă în care Albert Cohen şi-a sublimat nostalgia după spulberata evreime est-mediteraneană.

Originar el însuşi din Corfu, autorul aşază în centrul trilogiei sale (*Solal*, *Mangeclous*, *La belle du Seigneur*) un erou – căci cei doi nominalizați sunt uşor de contopit într-unul singur – bine „înşurubat” în spațiul său vital şi cultural, un Nastratin evreu: solar, ve-

---

[6] În legătură cu ultimul aspect, bunăoară, Bismarck puncta ironic: „Românii nu sunt o națiune, ci o profesiune”, în timp ce, torturat de celelalte, Cioran se întreba patetic: „Cum e cu putință să fii român?”, iar alteori denunța exasperat românitatea ca pe un „blestem” şi o „umilință”.

sel, povestaş, muieratic..., în această calitate nutrind chiar un anumit sentiment de superioritate faţă de coreligionarii din neguroasele *ghetto*-uri ale Nordului. Pe de altă parte, el nu oboseşte a se făli cu rădăcinile clanului său din „dulcea Franţă”, a cărei cetăţenie o posedă în continuare, „cu hârtii în regulă”. În fine, la fel de neobosit îşi afirmă datoria de recunoştinţă faţă de Marea Britanie, căci o escadră engleză potolise cândva, expeditiv şi eficace, un început de pogrom pe insula natală.[7] Gratitudinea îl face chiar să se întrebe cu nostalgie de ce nu poate fi cineva, în acelaşi timp, şi cetăţean francez, şi supus al Maiestăţii Sale britanice.

Pentru Solal/*Mangeclous*, care armonizează întru evreitate loialităţi multiple, corolarul identitar implicit este deci că a fi evreu înseamnă... *evreu şi încă ceva*.

3.2. Şi mă mai gândesc la bunicul meu matern Constantin Ioannidis. Născut la Istanbul/Constantinopol pe când Capitala otomană mai era un oraş cu predominanţă grecească şi cu tentă cosmopolită, a emigrat forţat pe la început de secol XX la Sulina, unde convieţuia cu alţi compatrioţi din toate colţurile arealului elen, cu lipoveni, români, evrei, dalmatini, dar şi cu englezi, italieni şi francezi, funcţionari ai Comisiunii Europene a Dunării.

Nutrea un ataşament uşor condescendent faţă de micuţa Grecie independentă, poreclită *Psorokostaina* („coana Costoaia, păduchioasa”), a cărei brumă de monumente publice care-i compuneau o imagine cât de cât decentă se încropise din mărinimia celor ca el, *evergeţi* – adică „binefăcători ai Patriei” – din diaspora.

---

[7] „Travestită” în romanele resepective drept Cefalonia.

Incomparabil mai profund își iubea însă țara de elecțiune, bogata Valahie, care îi oferise un azil ospitalier și prilejul de a începe o viață nouă. Astfel încât a rămas pe pământul ei chiar după ce războiul și schimbarea de regim i-au spulberat agoniseala și universul propriu construit cu trudă – și tot în pământul ei își doarme somnul de veci...

Cu toate acestea și deși nu putea fi bănuit de sentimente prea tandre față de statul din care se văzuse nevoit să se expatrieze, la sfârșitul vieții nostalgia îl muncea atât de tare, încât asculta zilnic la radio posturi turcești: mai aud acum, în amintire, anunțul *Bureisî Istambul radiosu...*

Ca și Solal, deci, bunicul meu descoperise intuitiv că a fi grec înseamnă... *grec și încă ceva*.

4. ...spre învățătură

Identități aleatorii, cu profiluri capricioase ca un *collage* suprarealist – și totuși identități trăite dacă nu cu seninătate, măcar firesc și fără sfâșiere...

Ce învățăminte putem extrage din asemenea pilde?

Că, vrem, nu vrem, noi, cei aparținători la o cultură „mică”, suntem constrânși, asemenea popoarelor diasporei, să ne completăm identitatea propriu-zisă cu un... adaos identitar.

Că nu e nimic rău în asta, ba dimpotrivă, că sincretismul și metisajul cultural multiplu stratificat constituie factori de bogăție. E ceea ce reiese din cercetări mai vechi sau mai noi[8], demonstrând destul de con-

---

[8] Ca de pildă din *Îmblânzirea romantismului*, de Virgil Nemoianu (1984).

vingător că la „periferie” – unde localizăm îndeobşte culturile „mici” – iau naştere formaţiuni culturale care, prin eclectismul lor inerent, configurează o situaţie ideologică şi estetică mai sofisticată, deci mai interesantă decât aceea a „centrului”.

Că, dacă vom şti să acceptăm, ba chiar să apreciem o atare condiţie, avem şansa ca şi glasul nostru să se facă auzit din punct de vedere cultural, ca parte a unei polifonii mai ample, fie că aceasta înseamnă refacerea ansamblurilor de care ne-am „rupt” cândva, fie o sinteză nouă. În caz contrar, probabil că plăpândele noastre voci vor fi definitiv acoperite de stentorii globali ai lumii de astăzi.

Şi mai ales că o identitate multiplă ne eliberează de sterile şi chinuitoare complexe şi idei fixe. Doar astfel, la întrebarea cioraniană „Cum e cu putinţă să fii român?”, vom putea răspunde corect, fără rest şi fără aproximaţii: *Fiind român şi... încă ceva*.

Dileme ale exilului
(Pornind de la scriitorii români de expresie franceză)

Scriitorii români de expresie franceză: ai din ce umple un întreg *Musée Grévin* ori un *Madame Tussauds*!

Se numără între ei aristocrata pursânge Anne Brancovan, Comtesse de Noailles, şi plebeul *quasi* lumpen Panait Istrati; cel ce a atins pragul sfinţeniei: monseniorul Vladimir Ghyka şi acela care n-a dat înapoi dinaintea altarului infernal: Gherasim Luca; conservatorii Vintilă Horia, C. V. Gheorghiu şi revoltaţii de toate nuanţele, de la bufonul metafizic Ionesco, până la nihilistul ce-şi împlântă negaţia în chiar inima fiinţei: Cioran. În fine, tot la ei găseşti un larg sortiment de stiluri, pentru toate gusturile: realişti, fantezişti şi fantastici; modernişti moderaţi, modernişti *à outrance*, ca să nu mai vorbim de avangardiştii din toate şcolile, sectele şi ereziile: suprarealişti de obedienţă bretoniană ori bataillianā, dadaişti şi letrişti, dramaturgi ai absurdului şi *nouveau*-romancieri...

Să admitem o clipă că formula „scriitorii români de expresie franceză” ar avea o bază, fie ea minimă, de realitate (ceea ce nu e deloc evident, căci pentru scriitor singura etnicitate valabilă este aceea a limbii). Să presupunem că formula respectivă n-ar ţine pur şi simplu de o *petitio principii*. Am putea concepe oare contrariul ei, adică „scriitorii francezi de expresie română”? Să presupunem că într-însa ar mai fi şi altceva

decât un oximoron echivoc. Caz în care ar trebui să ne întrebăm dacă există cu adevărat un numitor comun pentru toată această deconcertantă și pestriță tipologie pe care tocmai am trecut-o în revistă.

După mine, singura trăsătură de unire între diverşii scriitori (aşa-zis) români de expresie (aşa-zis) franceză este condiția lor îndoielnică din punctul de vedere al existenței, cu alte cuvinte raporturile *problematice* pe care le întrețin atât cu limba de adopțiune, cât și cu cea de origine. O adopțiune și ea problematică, pentru că niciodată dobândită întru totul; și o origine la fel de problematică, pentru că nu-i de-ajuns să o (re)negi pentru a te smulge farmecelor ei.

Ce importanță poate avea faptul că adjectivele diferă – bunăoară, etnonimul devine „zuluşi" sau „bulgari", iar expresia „engleză", „greacă" sau „chineză" –, când piesa cu pricina se joacă de când lumea?

De fiecare dată, însă, deznodământul ei depinde de actorul implicat; totuşi, pe urzeala ei se țes dilemele exilului.

1. Muțenia imposturii

Ajunşi aici, să dăm cuvântul unui poet care are multe de spus despre exil. Numele lui este Constantinos Cavafis, iar patria sa e Alexandria. În cetatea de baştină, metropolă a tuturor raselor şi religiilor, Oraşul-Lumină al Antichității târzii, vizitatorii soseau roiuri-roiuri, ca gâzele de noapte atrase de un felinar. Mulți sfârşeau, ca şi ele, prin a-şi arde aripile, căci oraşul acela, unde niciun străin un era un metec şi unde, ca să zic aşa, exilul era la el acasă, nu era totuşi un oraş

deschis. Pentru a te face acceptat, criteriul era greaca, o limbă universală, oferită tuturor, dar totodată o limbă robustă, care-l respingea pe nechemat aşa cum meterezele și arcașii Alexandriei țineau la respect hoardele de barbari.

În funcție de unghiul şi de punctul de vedere, situația devenea când o farsă, când o dramă. Geniul nepărtinitor al lui Cavafis înfățişează ambele perspective în acelaşi timp:

La Alexandria a lăsat o frumoasă amintire
în cele zece zile petrecute în oraş
prințul din Libia Occidentală
Aristomene al lui Menelaos.
La nume şi la-nfățişare cuviincios ca grecii,
dovezi de cinstire primea bucuros,
însă, defel trufaş, n-alerga după ele.
Era văzut cumpărând cărți greceşti cu toptanul,
îndeosebi de istorie şi de filosofie.
Şi mai cu seamă era scump la vorbă
„şi-adânc la cuget”, precum se zvonea,
„iar astfel de firi nu iubesc flecăreala”.

Nici vorbă să fi fost adânc la cuget.
Era doar un biet om, mai curând caraghios.
Îşi luase un nume grec, se îmbrăca greceşte
şi deprinsese cât de cât ca ei să se şi poarte;
în sineşi însă tremura de spaimă
ca nu cumva să strice impresia bunicică
amestecând în greacă jalnice barbarisme,
prilej ca alexandrinii să-l ia peste picior,
cum le stătea în obicei, parşivilor.
De-aceea el se cam zgârcea la vorbă,

cu mare grijă la accent şi declinări;
şi-l copleşea urâtul nu puţin
cu-aşa povară de cuvinte nerostite.

(Cavafis, 1980: 68)[1].

Scena, s-o recunoaştem, e absolut savuroasă. Contrastul dintre aparenţă şi esenţă, ieşit parcă din comedia clasică, ar face deliciile oricărui maestru al genului comic. Să ni-l închipuim pe micuţul şef al cine ştie cărui trib semisălbatic (căci „Prinţul Libiei Occidentale" nu e decât un *hegemon* clientelar) sosind la Alexandria şi maimuţărind minuţios modul de viaţă şi manierele greceşti... Mai că-l asemui unui Bokassa ori Ceauşescu, în vizită (unde oare ?) la... Paris. Dar libianul cu pricina e de un soi ceva mai iscusit, căci reuşeşte să-şi încânte gazdele. Alexandrinii, deci, se lasă îmbrobodiţi. Nu şi limba lor. Pedeapsa impostorului e impostura însăşi: teama de deriziune îl reduce la o tăcere derizorie, iar vorbele nespuse îi strivesc cugetul cu povara lor inertă.

Istoria, căreia n-am făcut decât să-i subliniez câtimea de burlesc, poate prilejui şi o lectură diferită, cuprinzând nu puţină amărăciune. Dacă nu e exclus să izbutim a ne turna într-altă limbă gândul, în schimb doar într-a noastră vom da glas iubirii, urii, sudalmei sau vorbei de dragoste... Cu alte cuvinte: a te exprima într-o limbă de împrumut restrânge drastic, până la mutilare, spectrul *emoţiilor* în stare să răzbată dincolo de zidul expresiei.

---

[1] În lipsa altor menţiuni precise, traducerea citatelor îmi aparţine.

Cioran a fost, bunăoară, un asemenea „prinț” care n-a pregetat să-și părăsească deșertul pentru a prinde – și cu cât succes! – rădăcini noi la „Alexandria”. Pentru el, adopțiunea nu putea fi mai completă, dreptul său de cetate e un bun câștigat. Și totuși, chiar în cazul acesta aparent fericit, ce demon *trouble fête* îl făcea să-i mărturisească unui prieten „din țara ce a fost cândva a noastră iar astăzi nu mai e a nimănui” nostalgia după limba abandonată, „căreia am ajuns să-i regret mireasma de răcoare și putreziciune, amestecul de soare și noroi, superba-i harababură”? Ce toană ingrată l-a împins pe acest „scit” (cum își zicea el însuși) să vorbească de rău „greaca”, a cărei însușire îl costase atâta efort?

> Ar fi un adevărat coșmar să-ți povestesc cu deamănuntul istoria raporturilor mele (...) cu aceste cuvinte gândite și răsgândite, șlefuite, subtile până la inexistență, încovoiate sub povara nuanței, inexpresive, căci au exprimat totul, înfiorător de exacte, grele de oboseală și pudoare, discrete până și în vulgaritate... Nu e niciunul care să nu-mi dea amețeli cu eleganța-i extenuată: nici urmă de țărână, de sânge, de suflet în ele.
>
> (Cioran, 1988, 9-10).

Urâtul șarlatanului și inconfortul filosofului sunt, amândouă, simptomele unei chinuitoare carențe. Căci ce-ar fi dacă, nespunând tot ce simțim, până la urmă am ajunge să simțim doar ce spunem? Nu încape îndoială: a plăti sau nu adopțiunea de limbă cu acest soi de afazie emoțională e cea dintâi și poate cea mai dramatică dilemă a exilului.

Iată de ce în personajul cavafian putem vedea alegoria transparentă a „scriitorului român de expresie franceză”.

2. Şi elocința psihozei

La Alexandria soseşti, precum spuneam, hipnotizat de strălucirea ei. Însă mai poți sosi fugind de beznă, din țări pustiite, mânjite de mâzgă şi sânge, răvăşite de ură. Noi, cei din Est, o ştim prea bine.

Odată însă ajunşi dincolo, ne încearcă noi dileme. Pe unii îi pândeşte capcana nostalgiei şi sunt orbiți de radiația meschină a gliei strămoşeşti. Alții caută în „greaca” exilului refugiul de cuvintele detestate ale tribului. Şi fiindcă veni vorba, grecii, experți în acest soi de diasporă ranchiunoasă, au inventat rituri de neîntoarcere precum acela ca, plecând, să arunci o piatră neagră în urma ta, sau ca, ajuns la destinație, să te scuturi cu grijă: căci, orice ar zice Danton, patria e şi colbul de pe drumuri şi o purtăm deci cu noi chiar şi pe talpa încălțărilor...

În această ordine de idei, voi invoca mărturia lui Louis Wolfson, unul ce şi-a găsit scăparea în nebunie. Dintr-însa – şi înainte de a ieşi din ea (căci este vorba şi de o autovindecare) –, a aşternut pe hârtie un document excepțional, pe care Gilles Deleuze l-a dat publicității în urmă cu aproape cincizeci de ani (Wolfson, 1970: *passim*).

Autorul, un tânăr evreu din New York, schizofrenic din născare, e stăpânit de ceea ce s-ar putea numi un „sindrom antimatern”. A sa *yidische mummy* îl copleşeşte cu îngrijiri, pe care el le percepe ca pe un viol. Îndopat cu mâncare, se simte penetrat de un substitut

de penis. Ca şi cum n-ar fi de ajuns, alimentele sunt purtătoare de microbi, astfel încât, populându-i intestinele cu paraziți, ea îl expune la un simulacru de gestație. Toate aceste fobii schizofrenul şi le fixează pe un obiect: vocea şi, prin extensie, limba maternă, care îi penetrează urechile în ciuda tuturor eforturilor lui de a bara accesul sunetelor agresive.

Aversiunea psihotică pe care o nutreşte față de engleză îl face să conceapă o metodă psihotică de apărare. Dotat cu un talent lingvistic ieşit din comun, învață mai multe limbi străine, făcând din ele mijlocul de a o conjura pe a sa. În speță, printr-un soi de deconstrucție spontană, el remite cuvintele englezeşti la etimologie sau le descompune după reguli capricioase, dar nu lipsite de rigoare (care lui Gilles Deleuze îi amintesc de anumite strategii poetice ale lui Raymond Roussel).

În memorialul fascinantei sale aventuri de „student în limbi schizofren", Louis Wolfson adoptă, în chip de „greacă", franceza. *Le schizo et les langues*, carte scrisă într-o franceză bizară, scrâşnită, stridentă, plină în schimb „de țărână, de sânge, de suflet" (cum i-ar fi plăcut peste poate lui Cioran), este povestea luptelor sale homerice contra hidrei materne în ipostază de limbă.

Pornind, de pildă, de la propoziția *Don't trip over the wire,* e încântat să o poată

> neutraliza, distruge, preschimba în limbă străină prin – sau în conformitate cu – ritul său compulsiv care, aşa cum am văzut în repetate rânduri, se baza pe utilizarea de vocabule străine mai mult sau mai puțin similare ca sens cuvintelor din limba maternă care îi făceau rău la un moment dat; primele având în plus consoane comune cu celelalte, sau cel puțin consoane care, deşi diferite, ar fi păstrat o înrudire fonetică sau etimologică, sau

> şi una şi alta, cu acelea; altfel spus, toată această frază i se părea susceptibilă de a fi supusă la ritul său, cu excepția cuvântului pentru sensul de „fir" (*wire*), pentru care schizofrenicul, resemnat, presupunea cu tristețe că nu exista nimic adecvat metodei sale de a se debarasa de cuvintele englezeşti care îi făceau rău

– şi aşa mai departe, pe următoarele şase pagini, pentru ca, la începutul celei de-a şaptea, să dea, în sfârşit, peste termenul german *Zwirn*, „care – o, ce fericire! – înseamnă chiar «fir», deşi în sensul de materie textilă şi nu de metal": cuvânt asociat mai departe cu rusescul *provoloka* prin intermediul... ebraicei (*op. cit.*: 205-213).

Ce exorcism superb, ce frumoasă vindictă acest delir babelic în care limba maternă e voios imolată, ca un tiran târât la eșafod. E ca şi cum ar face ecou versului *Bate-ți mama cât e tânără*, al unui tânăr suprarealist de altădată (Naum, 1937) sau aforismului *It is the duty of a very patriot to hate his country creatively*, al unui estet irlandez (Durrell, 1972: 283).[2] Fantasmele inavuabile, suscitate de triada Mamă–Patrie–Limbă, ni se impun aici cu întreaga lor pondere literală.

„Studentul în limbi schizofren" este cu siguranță o altă emblemă a scriitorului român de expresie franceză.

3. Exilul mântuit

Limbă tribală, Mamă castratoare şi Patrie complice la propriul ei dezastru: trei tare de care trebuie să te lepezi urgent. Căci, fără asta, nu poate fi vorba să

---

[2] În care poetul nostru îl vedea poate pe unul dintre ai săi.

crești, nici chiar după ce ai scuturat opresiunea Tată-lui. Oreste să preia ștafeta lui Oedip: iată învățătura ce se desprinde din tribulațiile țărilor noastre din Est, unde lanțurile sfărâmate de revoluțiile din 1989 au lăsat în urma lor un gol, pe care astăzi se grăbesc să-l umple strigoi sângeroși și isterici, ieșiți de-a dreptul din caverna-matrice – din *hystera* „matriotică”. Acești strigoi, sunt convins, l-au ucis pe Ioan Petru Culianu, unul (și poate cel mai bun) dintre cei care, în exilul românesc, au luat în serios nevoia urgentă a unei autocritici emancipatoare.

Fără îndoială, o atare sarcină cu greu am putea să o ducem la capăt noi, românii, oameni ai gliei ce purtăm torpoarea ei în gene. Era Jidovului Rătăcitor și a lui Ulise ne-a luat pe nepregătite, gâfâind istoviți. A ne adapta cât de cât la astfel de vremuri ne ia prea mult timp ca să mai putem reflecta la ele. Și totuși, astăzi, pentru noi (ca pentru toți ceilalți), opțiunea e între a crăpa de urât în ungherul nostru folcloric aruncând împrejur căutături piezișe și a trăi cu o conștiință cosmopolită în mai multe culturi dintr-odată.

Tot pe acolo trece și reconcilierea cu propria noastră cultură. Pentru „studentul în limbi schizofren”, calea cu pricina se cheamă „gramatica comparată”. El, care, de răul englezei, se adăpostise într-un Babel particular, descoperă într-o bună zi cu ușurare că limba detestată poate fi percepută „drept ceva mai bogat, mai exotic, ca un amestec sau un potpuriu de diverse idiomuri” (*op. cit.*: 246) și astfel poate fi acceptată fără probleme. Nu trebuie totuși să omitem a sublinia că regăsirea survine la capătul rătăcirii, când, după lungi ocoluri, reîntoarcerea capătă un sens. Numai atunci pământul și limba natală ne ies înainte strălucind într-

o nouă lumină, care ne răsplăteşte ostenelile şi dilemele exilului.

Grecii, între care „scriitorii români de expresie franceză” sunt, ca să zic aşa, legiune, pot şi aici să ne învețe câte ceva. Trei dintre marii lor poeți moderni – ne spune un al patrulea – aveau o cunoaştere imperfectă a limbii materne. Fericită carență: nu găsim la ei nici complezența față de pitorescul idiomatic, nici narcisismul complexat şi sentimental al micului patriot balcanic. Greaca e pentru ei o țară de cucerit; în luptă, scriitura lor dobândeşte tăişul şi luciul unui nobil oțel. Cei trei: Cavafis, Calvos, Solomòs, au mai mult *stil* decât oricare alt poet neoelen, dat fiind că, subliniază exegetul lor, stilul e rezultanta dintre rezistența opusă de materia lingvistică şi efortul expresiv depus pentru a o învinge (cf. Seferis, 1981: 64-76).

Aceleaşi trăsături laborioase şi combative fac atât de memorabilă o pagină franceză de Cioran sau de Ionesco. Uneori mi se întâmplă să visez ce fel de română ar fi fost aceea la care Ionesco sau Cioran s-ar fi întos, după ce o iubiseră şi urâseră din nostalgie şi apoi o conjuraseră printr-o uitare justițiară.

Recucerită de exil, recucerind exilul, limba acestei țări „care nu mai e a nimănui” ar redeveni, în sfârşit, o limbă a oamenilor liberi.

Două voci, un destin

1. Un *boom* al „literaturii subiective”

Probabil că nu sunt nici primul şi nici singurul care a observat că aspectul de departe cel mai interesant al literaturii române postdecembriste a fost, în anii ’90, formidabila ecloziune a memorialisticii, jurnalelor, mărturiilor..., într-un cuvânt, a „literaturii subiective”, după expresia lui Tudor Vianu (1982: 121 *sq.*). Pasionant din orice direcţie şi pe orice latură l-am aborda, acest fenomen reclamă, evident, un examen multilateral şi interdisciplinar.

1.1. E de văzut, bunăoară, cum tipul respectiv de producţie textuală şi editorială vine să hrănească foamea de *fapte de viață* neadulterate, dintre acelea pe care regimul trecut le ținea sub obroc prin carantină informațională sau le „sublima” fantasmatic prin manipulări ideologice. Apoi, la intersecţia dintre teoria receptării şi o mai generală sociologie a literaturii, trebuie să ne întrebăm în ce măsură somația în chestiune se confundă cu aceea care a dus – situație deplânsă pe toate tonurile de mulți scriitori ai Estului – la *deturnarea* unei mari părți a publicului de la ficțiune la presă şi la audiovizual. În fine, e de cercetat dacă *boom*-ul acestei „literaturi a mărturisirilor” – ca să folosesc expresia unui autor foarte puțin citat astăzi (Iosifescu, 1969: 109 *sq.*) – face în mod eficient concurență răspunsului brut sau celui codificat senzaționa-

list, oferite aceluiaşi orizont de aşteptare de către *mass media*; şi dacă, în consecinţă, aceasta ne îndreptăţeşte să sperăm la deschiderea apetitului cititorilor pentru o viitoare *reficţionalizare* a materialului factologic.

Din punctul de vedere al istoriei literare, tendinţa întrezărită în actualitatea imediată îşi are precedentele atât în trecutul apropiat (de ex. *Romanul epistolar* de Negoiţescu – Stanca, *Jurnalul de la Păltiniş* şi *Epistolarul* lui Gabriel Liiceanu), cât şi în cel mai depărtat, în măsura în care reînnoadă legătura cu literatura „autenticităţii" şi a „experienţelor" dintre cele două războaie. Aşa cum atunci aveam de-a face cu o postură polemică faţă de scrisul „calofil" practicat în epocă, astăzi asistăm fără doar şi poate la o reacţie la „limbajul esopic" estetizant prin care literatorul român a crezut că poate ocoli sau chiar „dribla" cenzura totalitară. Dincolo de atari afinităţi, se cuvin însă distinse cu grijă şi diferenţele care fac originalitatea noii „literaturi subiective" ca expresie a unei sensibilităţi (i-aş zice) *postmoderne*.

Acelaşi fenomen se cere examinat şi adâncit în perspectiva esteticii şi a teoriei literaturii. Se pune mai întâi problema dublei articulări a memorialisticii de orice tip, cu categoriile – ele însele corelate – ale „narativităţii" şi „istoricităţii".[1] În al doilea rând, domeniul în cauză, încă insuficient repertoriat şi clasificat[2], tre-

---

[1] În sensul atribuit termenilor în hermeneutica lui Paul Ricoeur (1990: *passim*).

[2] Preocuparea taxonomică este cu totul marginală, atât la T. Vianu: „memoriile", „autobiografiile", „jurnalele intime" (*op. cit.*: 127 *sq.*), cât şi la Iosifescu: „memorii, jurnale, scrisori intime" (*op. cit.*: 110), cei doi teoreticieni

buie studiat sub unghiul particularităților sale de *gen*. În aceeași ordine de idei, n-ar fi de prisos să observăm că noul statut pe care și l-a dobândit „literatura subiectivă” nu este numai rezultatul mutației survenite în orizontul de așteptare al publicului și nici doar al excelentei calități a unor autori și opere care au ilustrat-o de curând[3], ci și al unei dinamici intrinsece, care poate fi interpretată fie ca emergență a „secundarului” (cum ar spune Virgil Nemoianu), fie ca „oficializare” a unui gen „inferior”.[4]

În fine, dar nu în cele din urmă, date fiind cele de mai devreme, critica literară este chemată – fără snobisme și fără complexe – să-și încerce instrumentele și metodele analitice pe aceste texte, până mai ieri reputate drept „paraliterare”, adică să le abordeze în rând cu celelalte opere, ca purtătoare ale unor valori de expresivitate specifice, rezultând din configurații *structurale* specifice.

---

limitându-se, după cum se vede, la preluarea unor vagi categorii empirice din limbajul curent.

[3] Măcar că listele și ierarhiile de tot soiul sunt fără doar și poate oțioase și oricum premature, nu mă pot împiedica să dau seama aici de cutremurarea pe care mi-au prilejuit-o (fiecare din altă pricină) *Jurnalul fericirii* de Nicolae Steinhardt și *La straja dragonilor* de Ion Negoițescu, de intensa încântare provocată de *Arhipelagul interior* al lui Virgil Nemoianu, de *Amintirile deghizate* ale lui Ov. S. Crohmălniceanu sau de *Jurnalul* lui Mircea Zaciu, de luminoasa surpriză cu care am descoperit scriitori de prim rang în Andrei Şerbulescu (Belu Zilber) și în Constantin Argetoianu.

[4] Proces în care Wellek și Warren, pe urmele lui Viktor Şklovski, văd una dintre principalele modalități de înnoire a literaturii (Wellek & Warren, 1949: cap. XVIII).

1.2. Cu acest program – şi îndeosebi cu ultimele două puncte – îmi propun să mă apropii de una dintre cele mai reuşite şi originale piese ale memorialisticii româneşti din anii 1990: *Amintiri în dialog* de Matei Călinescu şi Ion Vianu (1994).[5] Volumul s-a bucurat la apariţie de copioase şi entuziaste comentarii, dar de natură cu precădere conţinutistică. Ce-i drept, paginile acestei cărţi, doldora de idei, lansează cititorului multiple provocări la dialog, la intervenţie, la polemică, în vreme ce resping fără pic de complezenţă postura pasivă, de felul aceleia pe care, cu oarece maliţie (şi ignorând „corectitudinea politică"), Julio Cortázar o atribuia – oroare! – unui *lector hembra.* E din cale afară de greu să rezişti la asemenea ispite.[6] Mai ales când

---

[5] În continuare, voi da doar numărul paginii între paranteze.

[6] Deşi îmi propun să mă împotrivesc lor, voi aminti totuşi în treacăt – şi nu fără legătură cu perspectiva pe care m-am decis să o adopt în paginile de faţă – de dicţiunea specifică, ce singularizează *Amintirile în dialog* în chiar contextul memorialisticii noastre actuale. Probabil că exilul şi distanţa dătătoare de distanţare au fost acelea care i-au emancipat pe autori de toată *kakodaimonia* românească... (Fie-mi iertat acest mic răsfăţ clasicizant, în chip de *clin d'œil* către clasicistul din Ion Vianu.) Probabil că ele le-au îngăduit mai apoi să vorbească dezinhibat de teme încă tabu pe malurile Dâmboviţei, ale Siretului, ori „pe Murăş şi pe Târnavă"... Cu o satisfacţie răutăcioasă îmi închipui, de pildă, oripilarea cutărui bigot al aşa-zisei rezistenţe prin cultură, pricinuită de sentinţa doctorului Vianu, cum că „literatura română nu ne oferea prilejul unei meditaţii propriu-zis morale" (95) sau a consideraţiilor lui Matei Călinescu despre „tortura prin lectură" sau prin „absenţa" ei, producătoare de efecte perverse la mulţi asemenea rezistenţi autoproclamaţi (106). Ca să nu mai vorbim de practicanţii tipicului „negaţionism *bon-enfant*" românesc, prizonieri ai mitului autoindus al cruţării evreilor în Ro-

cartea te anexează în calitate de martor sau chiar de personaj, deschizând astfel propriul tău contencios cu timpul... (În asemenea postură am avut eu însumi surpriza şi – de ce să mint – plăcerea să mă descopăr în capitolul „Universitatea, viaţa literară, universitatea".)

Astfel însă, abordările critice de până acum, centrate cu puţine excepţii tocmai pe asemenea litigii, au pus între paranteze condiţia şi virtuţile *literare* ale *Amintirilor.* Ceea ce nu poate fi decât nedrept, atât faţă de carte, cât şi faţă de autorii ei.

Paginile ce urmează ar dori să facă dreptate uneia şi să ofere o reparaţie celorlalţi.

2. Între Istorie şi Naraţiune: spre un gen literar

2.1. Aşa cum am anticipat vorbind despre memorialistică în general, cartea de faţă presupune şi ea un dublu sistem de referinţă, ori mai bine zis unul bipolar, mărginit la un capăt de *istoricitate* şi la celălalt de *narativitate*.

Înainte de orice consideraţii teoretice, faptul e demonstrabil şi empiric, ştiut fiind că asemenea naraţiuni au constituit dintotdeauna nepreţuite surse pentru istorici, dintre care cei interesaţi de evoluţia şi transformările mentalităţilor în „durata lungă" recurg din ce în ce

---

mânia antonesciană: ce umoare bilioasă le va mai fi creat acestor *bien pensants*, grijulii de eventualitatea culpabilizării poporului român, verdictul moral că atitudinea lor ascunde o „toleranţă resemnată faţă de brutalitate şi bestialitate" (240-241). (Sunt semne că afirmaţii de acest fel l-au costat viaţa pe Ioan Petru Culianu, ca şi prietenia lui cu Elie Wiesel, capabil şi dispus să le dovedească.)

mai des, când au de-a face cu perioada contemporană, la *personal interview* şi la discursul autobiografic. Ca atare, studiosul care ar dori să urmărească mediul intelectual şi modalităţile sale de inserţie în ţesutul societăţilor central şi est-europene din era comunistă va găsi în *Amintiri în dialog* nu numai un material informativ de prim ordin, ci şi o prelucrare reflexivă a faptelor ascultând de un remarcabil simţ al istoriei.

Totuşi, în virtutea obişnuinţei de a distinge naraţiunile „adevărate" de cele „fictive", am fi tentaţi să cerem aici ca asemenea texte să fie supuse la anumite probe (care în istoriografia ştiinţifică se cheamă „critica surselor"). Din perspectiva unei asemenea exigenţe, o imagine precum aceea a lui Ion Vianu despre sine la naştere, în chip de „*puer* prin excelenţă – copilul divin prin care venea în lume ceva ce avea intensitatea unei mântuiri" (11) –, ar fi judecată de Tudor Vianu – pentru care o anumită idee a obiectivităţii constituia încă un etalon cu care evalua „literatura subiectivă"[7] – pur şi simplu drept un „bovarism retrospectiv", impietând asupra „înlănţuirii reale a faptelor" (T. Vianu, 1982: 144-145).

Vechilor stereotipuri de acest ordin, Paul Ricoeur le opune constatarea că narativitatea este un „joc al limbajului" (*language game*), care îşi dobândeşte sensul şi îşi găseşte locul tocmai în contextul constituit de istoricitate ca „formă de viaţă" (*form of life*).[8] Or, în

---

[7] Esteticianul român discută cu seriozitate dificultăţile întâmpinate de „sinceritate" în „selectarea", „înlănţuirea" şi „periodizarea" materialului memorialistic (*op. cit.*: 139 *sq.*).

[8] Terminologia îi aparţine lui Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (în traducerea engleză din 1945); Ricoeur o reia în legătură cu „funcţia narativă" (*op. cit.*: 54-55).

contextul respectiv, opoziția dintre istoria „reală" și cea „inventată" încetează a mai fi pertinentă, grație existenței unui referent încrucișat al ambelor pe terenul comun care este „condiția istorică a omului". Ceea ce înseamnă între altele că, într-o măsură mai mare decât sunt pregătite să o admită habitudinile noastre pozitiviste, narațiunea ficțională posedă un caracter mimetic, iar cea istorică unul ficțional (cf. Ricoeur, 1990: 58 *sq*.)

Din acest punct de vedere – și fără să și-o propună –, Ion Vianu procedează la deconstruirea concepției tatălui său cu privire la „sinceritate" ca minimă condiție de obiectivitate – deci de istoricitate – a „literaturii subiective". Puțin importă, la o adică, dacă recursul la arhetipul *puer*-ului este sau nu un construct *a posteriori* (dacă e „bovaric" ori „sincer"), câtă vreme ajută la înțelegerea destinului propriu: apariția unei prime progenituri la capătul unei perioade deosebit de grele pentru familia maternă semăna cu „un semnal că viața se va propaga, că nu va rămâne împotmolită în apele putrede ale melancoliei" (11). Ajută de asemenea la investirea cu sens a morții unei persoane apropiate: în mijlocul forfotei a trei generații de descendenți, „[d]e ce să-ți mai fie teamă de dispariție, de neant, dacă din ea se poate propaga cu atâta vigoare fluxul de nestăvilit al înmulțirii?" (101). Astfel, deci, structura explicativă dobândește fără doar și poate un caracter dacă nu obiectiv, măcar *transsubiectiv*. Pe de altă parte, este limpede că, prin acest *modus operandi* bazat pe o dublă operație, de simbolizare/interpretare, Ion Vianu pune (să zicem) *en abyme* partitura pe care o execută el însuși în cadrul duetului naratorial, și anume strategia *hermeneutică* a scriiturii (care, de altminteri, i se

şi potriveşte şi îi incumbă, în calitate de psihanalist): „cea mai bună analiză e însuşi *scrisul*, pentru că niciodată mai bine ca în acest moment, când scriu aceste rânduri, nu am înțeles că [...]” etc. (11).

Dar, despre asta, ceva mai încolo.[9]

2.2. Relativizarea opoziției dintre narativitate şi istoricitate poate fi dedusă şi din unele particularități de *gen* ale memorialisticii. Cu condiția însă ca genul să fie luat în accepțiunea sa preliterară sau măcar necanonizată.

În termenii cei mai simpli vorbind, nu merită osteneala de a-ți rememora – şi cu atât mai puțin de a-ți aşterne pe hârtie – amintirile, dacă nu ai credința că cele ce ți s-au întâmplat au fost lucruri, într-un fel sau altul, *memorabile*.

Iată un cuvânt-cheie, căci latinescul *memorabilia* – care la rândul său traduce grecescul *apomnemóneuma*[10] – este înregistrat de André Jolles ca denumire a unui

---

[9] Pentru moment, voi face doar observația că procedeul are o finalitate pur literară, deci contribuie la *ficționalizarea* unei narațiuni în principiu „adevărate”. După cum în aceeaşi direcție concură şi efectul de comprimare, de aducere în acelaşi plan a două evenimente, punându-se între paranteze jumătatea de veac ce mijloceşte între ele. În strategia respectivă putem vedea un fel de „spațializare a duratei”, cu scopul de a face vizibil în simultaneitate un *pattern* global al semnificației (cf. Frye, 1963: 14 *sq.*).

[10] Un prestigios dicționar bilingv (Bailly, 1950: *sub voce*) explică termenul ca *parole ou action mémorable*, iar pluralul *apomnemoneúmata* este titlul unei scrieri a lui Xenofon despre Socrate (căreia astăzi i-am zice „Amintiri despre...”). În greaca modernă, acelaşi plural înseamnă pur şi simplu „memorii”.

gen primitiv sau „formă simplă" (*einfache Forme*) din care se dezvoltă – sau la ale cărui procedee recurge – forma savantă a *nuvelei* (Jolles, 1972: 171). Această relație o surprinde sau o pune și el *en abyme* Matei Călinescu, atunci când, la capătul unui paragraf de un comic savuros (despre o întâmplare avându-i ca eroi pe Ion Barbu, Nichita Stănescu și Sandu Tzigara-Samurcaș) notează: „eu am încercat să prind ceva din atmosfera ireală și finalmente grotescă a acelei seri *de pomină*" (adică memorabilă!) „într-o *nuvelă* «de sertar», rămasă neterminată și apoi pierdută" (80; sublinierile mele).

Tot la nuvelă conduc transformările culte ale *Cazului* (*der Kasus*), cunoscut nouă din „cazuistica" teologică, morală sau juridică. Este vorba de acea formă simplă care „ne impune obligația de a decide, fără însă a conține ea însăși decizia" (Jolles, 1972: 151). Or, într-o carte precum aceasta, a cărei miză metafizică este efortul de a rezista formidabilei ispite a „pactului cu diavolul", de a-ți păstra – fie și în relativ – umanitatea individuală față cu răul absolut ipostaziat politic[11], e de la sine înțeles că forma respectivă poate fi recunoscută într-o inepuizabilă și fascinantă varietate de ipostaze, susceptibile mai toate de dezvoltare narativă de tip ficțional. Neputându-le, din păcate, trece în revistă pe toate, aș adăuga doar că prezența Cazului – alături de *Memorabilia* –, ca gen al virtualității, ne dezvăluie tendința și direcția (aș zice) firești de ficțio-

[11] Cf. de exemplu: „sistemul comunist se întemeia nu numai pe teroare [...], dar pe o teroare al cărei scop strategic era *corupția universală*: suspiciunea, delațiunea, minciuna trebuiau impuse ca scopuri în sine, aflându-și răsplata în ele însele (și-ntr-o beție a puterii, a puterii de a face răul de dragul răului)" (67).

nalizare a faptului real. *Amintirile în dialog* sunt, din acest punct de vedere, *materie de nuvele*.

2.3. Voi încheia acest paragraf cu analiza de gen a unei asemenea „nuvele”, istoria lui Miron Chiraleu (50-53 și mai ales 63-67), la a cărei configurare potențială concurează ambele forme simple invocate mai devreme, adică atât Memorabilul, cât şi Cazul.

Privită drept Memorabil*,* această istorie îşi încorporează Istoria – cu majusculă – ca „serie temporală ordonată după criterii de valoare”. E ceea ce prescrie Jolles (*op. cit.*: 170) și relevă cu toată claritatea Matei Călinescu: „Din momentul în care am aflat împrejurările morții lui, n-am încetat să consider sinuciderea lui Miron Chiraleu ca un act eroic de rezistență în războiul [...] dus de comuniști împotriva însăşi fibrei morale a națiunii” (67). Tot Jolles arată că orice formă simplă se sprijină pe o „dispoziție mentală” (*Geistesbeschäftigung*) specifică şi că, pentru Memorabil, ea este centrată pe „efectivul” și „concretul evenimențial” (*ibid.*: 167). Din acest punct de vedere, episodul în cauză este concrescent cu o durată biografică, deci înrădăcinat în concretețea ei. Pe de altă parte, la toate nivelele, aceeași formă simplă „subliniază sensul evenimentului” (*ibid.*: 161). Sens care, aici, nu este altul decât „angelismul” lui Miron Chiraleu (cf. 51, 63 și 67), ce ne explică atât fragilitatea prietenului strivit de angrenaj, cât şi eroismul acestuia, „rămas invizibil” dintr-o „sublimă transparență” (67).

În fine, pe trunchiul „apomnemoneumatic” (ierte-mise pedantul barbarism) se altoieşte şi un dat ținând de celălalt etimon al nuvelei, adică de Caz. Dispoziția mentală specifică acestuia „îşi reprezintă universul ca un obiect ce poate fi evaluat şi judecat în baza unor norme”,

ajungând chiar până la „a judeca normele între ele în ordine ascendentă” (Jolles, *op. cit.*: 151).

Ceea ce se aplică întocmai personajului nuvelei, confruntat cu un tipic caz de conștiință: „Securitatea făcea presiuni asupra lui – cum făcea de altfel asupra multora dintre cei ce urmau să fie eliberați [...] – să devină informator [...] am înțeles că el a fost amenințat în mai multe rânduri cu prelungirea sentinței și șantajat.” Miron Chiraleu are de ales între norma, moral vorbind relativă, a supraviețuirii prin abilitate: „astfel de informatori aveau opțiunea, la urma urmei, de a nu informa sau de a dezinforma” – și cea absolută, a „purit[ății] intransigent[e]”, refuzând „minciuni[le] auto-protective, fie ele cât de «albe», de nevătămătoare” (66). Și, bineînțeles, o alege pe a doua, al cărei preț este autoanihilarea.

Ceea ce înseamnă şi anihilarea formei generice, căci, potrivit canonului său intrinsec, Cazul „încetează a mai fi el însuşi atunci când o decizie pozitivă aboleşte datoria de a decide” (*ibid.*: 168). Drept care deznodământul „nuvelei” trebuie obligatoriu să revină în sfera Memorabilului, cu un amănunt „concret” de o atroce truculență: Miron se spânzură deasupra plitei încinse din atelierul închisorii, delectându-și *post mortem* companionii de suferință cu „un miros ireal [...] de friptură la grătar [...] care i-a făcut să le lase gura apă” (66). Semnificativ pentru strânsa legătură dintre narativitate şi istoricitate pe care o presupune forma simplă respectivă (şi, prin extensie, nuvela) este faptul că Matei Călinescu simte nevoia să documenteze acest amănunt invocând mărturia unor foşti prizonieri politici puşi în libertate după 1964. Un atare procedeu denotă faptul că, în calitate de narator, el își asumă postura unui *histor* care, spre deosebire de *singer of*

tales, își extrage prestigiul din *documentele* la care are acces și nu din tradiția la care participă (cf. R. E. Scholes & R. Kellog, *The Nature of Narrative*, 1966, *apud* Ricoeur, 1990: 30).

Pe de altă parte, înalta exemplaritate cu care este învestită figura lui Miron Chiraleu[12] mă face să bănuiesc că tratarea episodului este în parte contaminată de Legendă (*die Legende*) – prin care Jolles (*op. cit.*: 34-36) înțelege cu precădere legenda hagiografică –, o formă simplă bazată pe dispoziția mentală către „imitație" și către „modelul imitabil".

3. Aspecte ale construcției narative

Odată finalizată discuția despre dubla raportare a cărții la istorie și la narațiune (sau mai bine zis la istorie *prin* narațiune), precum și în legătură cu problema taxonomică pe care o ridică – aceea a încadrării virtuale într-un gen –, îmi propun în continuare să abordez structura compozițională a *Amintirior în dialog* din trei puncte de vedere: 1º tipul de *intrigă*; 2º *subiectul* naratorial și 3º *înlănțuirea narativă* propriu-zisă.

3.1. Trecând în revistă proiectele de generalizare a modelului naratologic al lui Vl. Propp, Paul Ricoeur observă că acestea ambiționează să elimine sau să comprime la maximum restul temporal pe care, dim-

---

[12] Și anume, în ordine eșalonată (așa cum, de altfel, o și cere regula *apomnemoneumatelor*): prin detaliul anecdotic al frigerii, amintind de martiriul Sfântului Laurențiu și mai ales prin întreg scenariul de factură sacrificială, teofagică sau chiar euharistică (trupul oferit ca aliment).

potrivă, *Morfologia...* proppiană îl presupune ca obligatoriu. Impasul major al unor asemenea tentative formaliste *à outrance*[13], cauza pentru care „lectura diacronică a narațiunii nu se poate resorbi într-o lectură acronică”, este faptul că narațiunea posedă totuşi o *intrigă*, adică o anume „dispoziție a faptelor susceptibile de a fi înțelese împreună”, care, la rândul ei, se remite la „o secvență mai amplă”, şi anume *căutarea* (*la queste*), „al cărei caracter diacronic este de nedepăşit” (Ricoeur, 1990: 45-46).

Pertinența considerațiilor de mai sus se vădeşte şi în cazul cărții de față. Într-adevăr, forma ei internă este căutarea pe multiple planuri – şi dobândirea în cele din urmă – a unei ființe morale care trece în faptă. Aspra aventură trăită de doi intelectuali români, mai întâi – vorba cronicarului – „sub vremi”, apoi su(b)punându-şi vremile, este totodată un proces de creştere, de formare, de maturizare. Din acest punct de vedere, *Amintirile în dialog* pot fi citite ca un *Bildungsroman* al disidenței. Evoluția individului în ochiul de ciclon al Istoriei devine o adevărată individuație, nu însă jungiană, ci mai degrabă orteguiană: *Yo soy yo y* – ori mai bine zis c o n t r a – *mi circunstancia.*

Chiar şi fără agresiunea totalitară „împotriva însăşi fibrei morale a națiunii”, circumstanța nu era dintre cele mai favorabile individuației etice, căci căutările de acest ordin au ocupat dintotdeauna un loc modest şi marginal între proiectele vitale şi culturale ale românilor, mai înclinați în ordine existențială spre estetic. De aceea, căutarea de sine despre care dau

---

13 Un exemplu tipic constituindu-l, de pildă, *Semantica structurală* a lui A. J. Greimas.

socoteală Matei Călinescu şi Ion Vianu trebuia cu necesitate să îmbrace aspectul trecerii de la estetic la etic. Precum se ştie, calea acestei tranziții este (Kierkegaard *dixit*) *ironia*.

Cartea înregistrează multiple itinerarii individuale, relevându-i fiecăruia, fără excepție, gradul mai mare sau mai mic de ironie existențială. Iată câteva dintre ele:

(a) Una ar fi histrionismul lui George Călinescu (cf. 91), cu genuflexiunile-i bufone în fața regimului. Chiar dacă într-însul vom distinge şi o „rezervă mentală" înrudită cu doctrina autoprotecției, numită în Orient *ketman* sau *taqiyya*[14], postura rămâne încremenită într-o ironie estetizantă, fără acces la stadiul superior.

(b) Alta e autopersuasiunea lui Tudor Vianu şi refugiul lui în profesionalism şi în „cercetare ca formă de viață": o etică minimă şi eficace în prezent, dar căreia comunismul i-a colonizat în chip ironic viitorul sau măcar „imaginația lui" (72)[15].

(c) Similar anterioarei, dar ceva mai cinic, este aşa-zisul compromis „alb" (cum îl numeşte Matei Călinescu). Fortificată la un capăt împotriva răului activ, etica respectivă este totuşi deschisă la celălalt către mai mici sau mai mari concesii tactice: cu toții am practicat-o la un moment dat, socotind-o drept o soluție

---

[14] În condiții extreme, musulmanilor le este permis să-și ascundă credința, sau chiar să abjure formal, cu condiția să continue a o practica în secret.

[15] Peste un lustru, Ion Vianu va consacra atitudinii tatălui său – numind-o spinozian *Amor intellectualis* – o lucidă analiză, critică și empatică totodată, într-o luminoasă carte ce constituie complementul și continuarea celei de față (cf. *infra*: „O elită în vremea surpării cetăților").

demnă... în relativ, dar neluând seama la consecința ei de fapt, consecință nescontată şi tocmai de aceea ironică, anume „minciuna şi înşelarea de sine" (164).

(c) Până şi în cazul – vecin cu sfințenia – al lui Miron Chiraleu, etapa ironică va fi parcursă, şi încă sub o formă teribilă, frizând grotescul (cf. scena sinuciderii).

Din punct de vedere narativ, cele de mai sus sunt strategii dilatorii, decurgând din ireductibilul factor temporal al intrigii şi fiind deci menite să întârzie deznodământul. Privite însă în perspectivă teleologică, diversele încercări de rezolvare a problemei morale – schițate, experimentate, parțial reuşite, parțial sau total eşuate – funcționează ca repere; în vreme ce ironia, servind (cum bine subliniază naratologii anglo-saxoni) la „controlul distanței", motivează depăşirea acestora, pe măsură ce – cu ajutorul lor – soluția proprie se întregeşte şi se maturizează.

De notat însă că această soluție – a nu mai face compromisuri, a refuza net pactul cu diavolul, a asuma deschis disidența şi a plăti prețul exilului – nu este una „tare", cu pretenții de centralitate şi cu trufia absolutului. Căutarea încununată de succes nu implică trufia disprețuitoare de căutările altora. De aici aerul tolerant, necrispat al acestei morale de tip – aşa cum am anticipat – „postmodern".[16]

---

[16] Între ingredientele acesteia se pot deosebi straturi mai vechi și mai noi: pe de-o parte principiul lui Tudor Vianu potrivit căruia „nu trebuie să judeci oamenii pe categorii [...], ci doar pe cazuri individuale" (69), sau oroarea lui Matei Călinescu de „elucidare" (1971: 81 *sq*.); iar pe de alta, actuala „renaştere pluralistă" teoretizată de acelaşi (M. Călinescu, 1983: *passim*).

Totuşi, un asemenea proces, operat pe terenul eului, dar al unui eu ce îşi include circumstanţa ca parte constitutivă, nu poate rămâne fără consecinţe în spaţiul circumstanţei istorice. Într-adevăr, evoluţia societăţii româneşti (câtă a fost) de la resemnarea acomodantă la revolta antitotalitară repetă tocmai traiectoria unor astfel de „individuaţii” anticipatoare şi deschizătoare de drum.

3.2. Consideraţiile anterioare privind intriga şi *pattern*-ul căutării abordează compoziţia cărţii drept obiect verbal, altfel spus ca „enunţ”. Dorind în continuare să ne extindem examenul şi asupra „enunţării”, adică a procesului – tot verbal – din care rezultă enunţul, trebuie pentru început să ne îndreptăm atenţia asupra vocii vorbitoare prin care se face auzit *subiectul* acesteia. Cu alte cuvinte, trebuie să răspundem, schimbând ce e de schimbat, la faimoasa întrebare „Cine povesteşte romanul?” (Kayser, 1977).

La prima vedere, nimic mai uşor într-un context memorialistic: prin forţa lucrurilor, „literatura subiectivă” nu este (nu poate fi) decât *Icherzählung* sau, în termeni naratologici mai noi, „homodiegeză”. Complicaţia începe odată cu constatarea că, în *Aminiri în dialog,* eul naratorial e dual. Să fie vorba pur şi simplu de juxtapunerea a două secvenţe autobiografice, cu o minimă regie de punere în carte, constând în fragmentarea ambelor relatări în capitole echivalente sub aspect tematic şi cronologic, care mai apoi sunt dispuse în paralel?[17] Nu e însă de presupus că, prin simplul

[17] O privire fugară asupra cuprinsului pare a confirma această ipoteză. Lăsând la o parte Addenda, materia cărţii se ordonează efectiv în cinci episoade, dublu ilustrate: 1º, Copilăria unui psihiatru (I.V.) şi Copilăria. Arcadia

fapt al acestei dispozițiuni, în lectură se vor produce anumite interferențe și efecte contrapunctice?

Simpla parataxă are într-adevăr o valoare relativă pentru primele două capitole, situate într-un raport ce poate deveni semnificativ prin comparație și contrast, însă exclusiv în spațiul extratextual. Dacă e să dăm crezare titlului (și în această etapă nimic pertinent nu se poate spune decât doar pornind de la el), cartea de față se sprijină nu numai pe o normală intercomunicare externă (autor – cititor), ci și pe una internă (autorii între ei).

Știut este – Bahtin a dovedit-o cu prisosință – că intenția dialogică modifică radical statutul discursului. Aici, de pildă, la începutul celui de-al patrulea capitol, intervine ceva nou: o schimbare de regim pronominal și verbal, prin care oglinzile autobiografice paralele își amestecă apele: „Da, paginile pe care le-ai scris mă fac să-mi amintesc ceea ce, de fapt, ar fi trebuit să nu uit: am avut o copilărie comună încă înainte de a ne cunoaște” (45). Cu alte cuvinte, pe de-o parte, textul însuși ia în propria-i mână controlul semnificației (memoriei); pe de altă parte, creează sau atrage în spațiul propriu un *interlocutor* și îi solicită o *replică*. Și unul, și celălalt nu vor întârzia să se arate: „din cititor implicit, ascuns, [...] m-am transformat într-un «tu» al dialogului epistolar explicit. La rândul meu, mă adresez acum direct ție, folosind acest pronume magic, «tu», în care e înscris întreg *miracolul dialogului*” (61 – sublinierile mele).

(M.C.); 2º, Prietenii (I.V.) și Anii tulburi (M.C.); 3º, Casa de cărți (I.V.) și Interludiu: lecturi (M.C.); 4º, Medicină și psihiatrie (I.V.) și Universitatea, viața literară (M.C.); 5º, Disidență și exil (I.V.) și Primii ani de exil (M.C.).

Sfera acestui „miracol” este – cum se va vedea – chiar mai largă decât se semnalează aici. Pentru început, TU-ul explicit al adresării directe trece în postura de EU, rămânând şi atunci la fel de explicit; în plus, procesul se duplică, de vreme ce EU-l spune TU unui EU care îi spusese TU. Astfel se întrupează simultan şi complementar cele două umbre – *naratorul* şi *naratarul*: emițătorul și destinatarul – ce mărginesc discursul narativ. Pe de altă parte, acest TU care este un EU vorbeşte (şi este vorbit de) un EU care este un TU. E ca şi cum acea *Icherzählung* memorialistică s-ar transforma fără încetare în narațiune la persoana a doua (ca în Noul Roman) şi viceversa, producând o nouă fuziune de roluri: după aceea a naratorului cu naratarul, urmează acum contopirea subiectului enunțului cu subiectul enunțării. Ca atare, nu putem răspunde la întrebarea „Cine povesteşte *Amintirile în dialog?*” altfel decât referindu-ne la aceste metamorfoze mereu reîncepute. Amețitoarea lor circularitate se salvează totuşi de la tautologie. Înăuntrul se reconciliază cu înafara, iar autoreferențialitatea ficțională cu tranzitivitatea istorică, fiindcă, pe terenul textual – până nu demult pustiit de diversele formalisme critice –[18] ritmul alternant TU/EU → EU/TU convoacă autorul empiric la întâlnirea cu cititorul în carne şi oase.

Dimensiunea tulburătoare a cărții lui Matei Călinescu şi Ion Vianu depăşeşte însă cu mult o atare (lăudabilă, totuşi) restaurație. Căci iată: într-o meditație cu accente de poem filosofic, Martin Buber celebrează şi el „dualitatea” (*Zwiefältigkeit*) „cuvintelor funda-

[18] Să ne amintim, bunăoară, de „moartea autorului”, trâmbițată cândva (1968) de Roland Barthes.

mentale” pe care le proferă Ființa. Între ele și insepa-rabila pereche Eu-Tu, în care omul se așază ori de câte ori, rostind-o, îi face loc în ființa sa, întemeind acolo o lume a „relației” (*Beziehung*). Ar însemna oare să co-mitem o analogie forțată dacă am atribui *Amintirilor în dialog* valențe metafizice emanând tocmai din sub-iectul dual al discursului și mai ales din raportul dia-logic – proteic și nespus de stabil în același timp – care îl cimentează? Ipoteza merită luată în considerare măcar ca fundament al dialogului *dintre* noi înșine și carte: în acest „interval” (*das Zwischen*) – ne spune filosoful – se află sălașul Spiritului (Martin Buber: *Ich und Du*, 1940-1945).

3.3. Din spațiul Spiritului, însă, dialogul se extinde și la nivelul Literei. Și dacă punctul inițial, subiectul enunțării, reprezintă – așa cum am mai spus – vocea vorbitoare/povestitoare, firesc ar fi în continuare să ne interesăm de dicțiunea acestei voci, de tonul ei specific, de modul de frazare manifestat în *înlănțuirea narativă*.

Ceva mai înainte, pomeneam de anumite roluri in-terșanjabile în virtutea condiției duale a subiectului (concret, mă refeream mai ales la funcțiile de narator și naratar, care trec de la EU la TU și viceversa, datori-tă alternanței punctelor de vedere). Pe lângă ele, exis-tă însă și altele, pe care, pentru a mă păstra în dome-niul analogiilor muzicale, le-aș numi „chei” sau „re-gistre”. Acestea identifică și personalizează compo-nentele naratoriale empirice „Ion Vianu”, respectiv „Matei Călinescu”, indiferent în ce poziție funcțională s-ar afla (narator sau naratar) și ce perspectivă ar fo-caliza (EU sau TU) fiecare dintre ei la un moment dat.

Cum am pomenit în treacăt şi mai înainte, o dominantă *hermeneutică* este aceea care defineşte „registrul Ion Vianu”, trădând astfel condiția de om de ştiință, mai mult: de psihiatru/psihanalist – deci de hermeneut prin excelență – a executantului „partiturii”. În speță, este vorba mai întâi de identificarea (inventarea?) unor repere arhetipale, presărate pe parcursul liniar al trăirii; urmează interpretarea lor prin scriitură („cea mai bună analiză e însuşi scrisul”!) pe o traiectorie circulară în expansiune, implicând zone din ce în ce mai largi de experiență şi semnificație: un procedeu nu lipsit de analogii cu „cercul hermeneutic” (*Zirkel im verstehen*) preconizat de teologul romantic Schleiermacher (cf. Spitzer, 1982: 32-34). Exemplul cel mai grăitor în această privință este primul capitol (intitulat semnificativ „Copilăria unui psihiatru”, unde propria-i venire pe lume este pusă în ecuație cu naşterea unui prunc divin, de felul celor studiate de Carl-Gustav Jung şi Karl Kerenyi (cf. Jung & Kerenyi, 1968: 43-104 şi 105-144). Dezghiocând acest prim nucleu simbolic, Ion Vianu îi relevă apoi sensul *quasi* soteriologic pentru familia sa, confirmat – printr-o buclă interpretativă deopotrivă temporală şi ontologică – în momentul morții unei rude dragi. Nu uită însă a-i evidenția, în contrapunct, şi o semnificație ambivalentă pentru destinul personal: „un soi de răspundere covârşitoare”, de „aşteptare prea mare”, care „a exercitat o influență ambiguă, şi bună, şi rea, mai târziu” (11-12).

Deloc surprinzător, tonul lui Matei Călinescu este sesizat şi definit tocmai în discursul analitico-interpretativ al lui Ion Vianu: „Cât mă tulbură evocările tale, pe care le descopăr mult mai precise decât cele

ce ies din negura memoriei mele" (112). Acest al doilea registru e mai apropiat de standardele propriu-zis literare ale narațiunii. Analiza sau interpretarea nu lipsesc nici aici, dar demersul întrucâtva dematerializat și dematerializant al acestora este subordonat altuia, voluptuos şi concret, plăcerii de a recrea prin cuvânt un întreg univers în unicitatea lui fenomenală. Simbolul nu are aici statutul de pandant (şi prilej declanşator) al operației hermeneutice, ci se oferă, precum în poezie, într-o splendidă literalitate, înconjurată de aura ei conotativă. Ca să trecem la exemple, contrapunctul în care este „executat" motivul molipsirii, al bolii transmise atât tatălui, cât şi prietenului[19], ca şi tema angelismului la Miron Chiraleu și, respectiv, la Nichita Stănescu[20] – nu aspiră să pună în relief vreo structură explicativă, ci semnalează discret o anume *dispositio* (simetria inversă a episoadelor), mai degrabă expresivă decât semnificativă, sau poate semnificativă în sine, dincoace de interpretare.

Poate că mai vechea antipatie a lui Matei Călinescu față de „elucidare" își are partea ei în adoptarea acestui soi de agnosticism creator; totuşi, trebuie rezistat tentației facile de a-l opune orientării cu dominantă cognoscitivă din „registrul Ion Vianu". Oricât de distincte ar fi – şi sunt –, cele două „chei" nu răsună în *solo*, ci con-sună polifonic. Sensul demersului hermeneutic, de pildă, nu este „reducerea la ştiut", ci „o co-

---

[19] Într-un caz, premoniție sumbră şi pricină de culpabilitate: „A fost primul semn – cine ar fi putut să-l înțeleagă atunci? – al grelelor încercări prin care avea să treacă" (41); în celălalt, prilej de euforie: „o adevărată vârstă de aur a prieteniei noastre şi de înfrățire prin boală" (68).

[20] Moral la primul, poetic la celălalt.

municare infinit *discretă* întru mister” (M. Călinescu, 1971: 82). Dovadă că, explorând „semnificația mistică” a visului primordial al existenței sale, psihanalistul acordă și el un credit cu mult mai mare viziunii poetice a lui Rilke, decât schemelor freudiene. În fond, interpretarea este o *re-trăire* individuantă, iar accentul apăsat pe care Ion Vianu îl pune pe „întreprinderea eroică de cunoaștere de sine” (12) care este autoanaliza are o afinitate intertextuală cu ideea „lecturii ca lectură de sine” (103) ce stă la temelia doctrinei prietenului său despre *recitire*.[21]

Dacă observațiile de mai înainte despre natura și funcționarea celor două registre ale enunțării sunt adevărate, atunci *Amintirile în dialog* constituie un tipic și explicit „hibrid lingvistic (intențional)”, „bivocal și biaccentuat” – ba chiar „bilingv”, cum le-ar caracteriza Mihail Bahtin (1982: 222-223). Cu o deosebire: la teoreticianul rus hibridarea dialogică presupune mai ales o opoziție între părțile alcătuitoare, pe când aici ele sunt complementare. Metafora critică (avansată de Matei Călinescu) a „jocului de șah”, în care „albele și negrele colaborează în căutarea unui câștig comun al amintirii contra uitării” (61), rezumă cu sagacitate esența acestui tip de demers. De aceea, pentru a înțelege nu numai în ce constă dicțiunea vocii duale, ci și modul în care ea determină în chip decisiv configurația dinamică a sintaxei narative, cuvântul-cheie este, așa cum am anticipat, *intertextualitatea*. În continuare, voi trece în revistă câteva dintre ipostazele și strategiile ei.

---

[21] Dezvoltată și în eseul *Rereading* (1993).

- Iată, bunăoară, construcția *contrapunctică* a anumitor *incipit*-uri, punând în evidență echivalențele tematice luate două câte două:

  I.V. 84→100: „Oricât de departe aş cobori în adâncurile amintirii, cărțile sunt. Dacă mă gândesc la casa din Andrei Mureşanu, casa copilăriei mele [...]” etc.

  M.C. 84←100: „Trebuie să încep prin a spune că erau puține cărți în casa copilăriei mele de pe Mărăşti.”
- Iată şi *rezumatul* prin care vocea celuilalt este încorporată discursului propriu, completându-l şi/sau ajutând la derularea narativă a acestuia:

  I.V. 68 *sq*. →112: „Îți mulțumesc că ai scris despre tatăl meu: după cum vezi, eu îl pomenesc deseori în aceste pagini dar, de fapt, rămân tot incapabil să-i consacru numai lui un capitol [...].”
- Iată gestul *predării-preluării* explicite a ştafetei narative:

  I.V. 53→65: „De data asta cercul avea să se strângă în jurul lui [Miron] şi nu după mult timp fu ridicat într-o noapte de acasă. Tu ai asistat la acea arestare şi poți să o povesteşti mai bine ca mine.”

  M.C. 53←65: „La arestarea lui Mironel s-a întâmplat să asist în persoană” etc.
- Iată o variantă eliptică a procedeului de mai sus, urmărind efectul de *suspense*, ce creează o *expectativă* pe care urmează să o *satisfacă* discursul celuilalt:

  I.V. 53→66: „o scrisoare sosise de la Direcția penitenciarelor anunțând că Miron Chiraleu

murise. Aveam să aflăm curând în ce împrejurări.”

M.C. 53←66: „De la foşti deţinuţi politici din închisoarea de la Aiud [...] am aflat circumstanţele sinuciderii lui.”

- Iată, încă, *datul corectat* servind drept verigă de legătură între cele două discursuri:

  M.C. 53←65: „Grupul din care făcea parte Mironel [...] răspândise într-adevăr un număr de manifeste anticomuniste şapirografiate în 1953 (nu câteva sute, cum îţi aminteşti tu, ci doar câteva zeci).”

O privire recapitulativă asupra exemplelor anterioare (lista lor poate continua, fireşte) demonstrează că impulsul dialogic orientează naraţiunea atât progresiv, cât şi regresiv, ba de cele mai multe ori *biunivoc,* grupând secvenţele în perechi complementare. Dotate toate cu mărci lexicale precise, ele funcţionează în chip de „*urme* mnezice” (*Erinerungspüre*) care, odată „învestite” (*besetzen*), activează anumite trasee cerebrale (Laplanche & Pontalis, 1994: *sub voce*): aici fiind vorba, desigur, de trasee ale naraţiunii. Trebuie spus de asemenea că, dacă cele examinate aici sunt strategii intertextuale acţionând la nivelele capilare ale scriiturii, prin comutările produse în anumite puncte ele ţintesc spre un efect de ansamblu care, la nivelul enunţului, pune în evidenţă structura palimpsestică a textului, iar la nivelul enunţării imprimă lecturii un itinerar zigzagat.[22]

---

[22] Demostrarea acestor afirmaţii ar cere minuţioase analize filologice care nu-şi au locul aici. Totuşi, cititorul intere-

*

Habent sua fata libelli. La fel şi autorii lor. Prin *Amintiri în dialog* (şi prin alte câteva opere din aceeaşi categorie), memorialistica iese din zona marginală pe care o ocupa în cadrul canonului estetic stabilit şi se vede promovată la loc de cinste în panorama literelor româneşti actuale. Şi tot prin ele, doi scriitori împinşi în conul de umbră al exilului revin victorioşi în patria lor de limbă.

Născută din împotrivirea la opresiune, înstrăinare şi uitare, cartea de față le opune acestora lucidul exorcism al libertății şi memoriei, singurul în măsură a ne reda o „țară furată”. De aceea, în noua eră a libertății pe care am dori-o cât mai fecundă pentru literatura română, *Amintiri în dialog* se impune ca un cap de serie.

Semne bune anul are.

sat poate el însuși urmări traseul „urmelor”, de pildă între capitolele 3 și 4, unde ele apar cu o frecvență deosebit de ridicată.

O elită în vremea surpării cetăților

Mi-am petrecut cea mai mare parte a verii lui 2011 traducând o carte (I. Vianu, 2010[1]), și încă într-o limbă nu a mea, ci dobândită. Demers anevoios, desigur, dar nu împovărător, căci la fiece pagină efortul mi-a fost răsplătit în farmec şi emoție. Farmecul aparține intrinsec şi exclusiv operei. Emoția vine din faptul că autorul vorbeşte de vremuri care au fost şi ale mele şi de oameni pe care, în bună măsură, i-am cunoscut şi eu. Despre ambele dimensiuni ale lecturii îmi propun să dau seama aici.

1. Jocuri pe hartă

Înainte de aceasta, mă simt însă ispitit să relatez diversele „jocuri pe hartă" la care m-am dedat în paralel, încercând a evalua ce șanse de succes ar avea volumul respectiv pe piața editorială de destinație (cea spaniolă), în comparație, să zicem, cu aceea de proveniență (piața românească). Exercițiul cu pricina nu m-a dus la vreo concluzie cât de cât plauzibilă, pentru simplul motiv că nu locuiesc în Spania, iar de un car de ani nu *mai* locuiesc nici în România – ci într-o a treia țară. Luând acest *tertium datur* (?) drept etalon foarte

[1] Citatele vor fi semnalate cu numărul paginii din această ediție.

aproximativ, în mintea mea s-au născut o seamă de temeri în legătură cu ipoteza de la care pornisem.

Temeri privind, mai întâi, orizontul *cultural* de aşteptare pe care poate conta o asemenea carte în Occident.

În paginile ei, scriitorul şi psihanalistul Ion Vianu depune mărturie despre soarta elitelor româneşti în vremuri amintind de biblica „surpare a cetăţilor". O mărturie care, prin forţa lucrurilor, nu poate fi decât tot „elitară". Pe de altă parte însă, din raţiuni ce nu pot fi analizate aici şi acum, climatul cultural occidental e la ora actuală radical antielitist. Nici n-ar putea fi altfel, dacă stăm să ne gândim la adicţiunea publicului mediu la lecturile *soft and light* ale Postmodernismului. Un asemenea public nu se va hotărî prea uşor să abordeze – iar de o va face, anevoie va parcurge până la capăt – o scriere deloc „digerabilă" precum cea de faţă, doldora de referinţe şi trimiteri: la marii poeţi ai lumii, la idei, teorii şi scheme de gândire, cu ajutorul cărora subiectul vulnerat şi vulnerabil încearcă să raţionalizeze „obiectivitatea" paranoică ce îl asediază...

În ţara mea de reşedinţă bunăoară (Grecia), orice editor local ar respinge-o fără ezitare, şi bine ar face, de vreme ce clientela sa potenţială ar găsi-o „prea grea". Aş vrea să mă înşel, dar mă tem că în ambientul original de receptare situaţia nu diferă prea mult, măcar în privinţa cititorului român tânăr. Premierea operei de către Uniunea Scriitorilor reprezintă, cum e şi firesc, un verdict elitar, iar desemnarea ei drept „cartea anului" 2010 reflectă fără doar şi poate deprinderile de lectură ale altui grup de vârstă (elitar şi acesta?), care a apucat să înveţe a căuta, pe căi abrupte, „consolarea Filosofiei" la ororile socialismului „re-

al” (mai bine zis „realmente inexistent”, cum suna o butadă din epocă).

Revenind în Occident, e posibil ca acolo *Amor intellectualis* să întâmpine la receptare şi un alt soi de piedici. În speță unele de natură *politică*, constituind substratul arareori explicit, cel mai adesea latent, al antielitismului cultural precumpănitor.

Substratul respectiv nu poate fi decât contrariat de cartea lui Ion Vianu care, la capătul unei reflecții senine, formulează un denunț la fel de senin, şi tocmai de aceea categoric, al mecanismelor de putere făcute să macine întruna vieți şi conştiințe omeneşti. În speță, mesajul operei este unul clar *anticomunist*, cu atât mai clar cu cât e necontaminat de patimă şi resentiment. La un atare mesaj, bună parte dintre cititorii „postmoderni” vor reacționa în cel mai bun caz cu indiferență; în cel mai rău – care e şi cel mai probabil –, cu ostilitate. Căci în rândurile lor nu sunt puțini aceia care, deşi lipsiți de orice experiență nemijlocită a teribilelor angrenaje despre care se vorbeşte în carte, au totuşi naivitatea (nu cumva insolența?) de a susține că de disfuncțiile mecanismului se fac vinovați doar unii operatori cam nepricepuți, şi că, prin urmare, ar merita să dăm „încă o şansă dictaturii proletariatului”[2].

Conjecturile mele contrafactuale nu trebuie luate prea în serios. Căci logica lui „ce-ar fi dacă” acoperă

---

2 În ce mă privește, nu am nimic împotrivă – ba chiar aș recomanda – ca șansa respectivă să fie oferită celor doritori să se bucure de binefacerile ei. Începând cu revoluționari de salon pitorești și ubicui („ca pătrunjelul în supă”!), de teapa unui Slavoj Žižek, pe care l-am auzit bunăoară, nu demult, propunând convocarea unui... tribunal popular care să judece conflictul Antigona – Creon.

variante dintre cele mai felurite. Într-una dintre ele (sau în câteva), „jocurile pe hartă” ascultă de un scenariu optimist. E de sperat, de pildă, ca măcar în Spania, care a cunoscut o lungă noapte totalitară, această dureroasă experiență să fi imunizat o bună parte a opiniei publice la anumite frivolități politice. Şi mai putem presupune că, tot acolo, moştenirea spirituală a lui Ortega y Gasset a păstrat în conştiințe sentimente mai bune față de mult-hulitele elite. Cu condiția ca acestea să se definească, aşa cum le cere filosoful spaniol, nu prin privilegii acaparate, ci prin datoriile asumate.

O asemenea mentalitate constituie un bun orizont de aşteptare pentru cartea de față, căci tocmai asemenea elite evocă Ion Vianu.

2. „Formă” şi „Sens”

Sub aspect faptic, nu încape îndoială că *Amor intellectualis* prelucrează o materie primă de proveniență *autobiografică*. Produsul finit aparține însă și el genului autobiografic? Şi da, şi nu.

Să vedem cum se pronunță asupra acestei chestiuni chiar autorul:

> nu pot vorbi aici de amintiri, ci mai degrabă de un soi de ficțiune romanescă (...) m-am decis să aleg un fir (...) pentru a țese din el o formă cu sens, în cele din urmă o „morală” care să atragă atenția celor ce mă vor citi, pentru a broda o dramă sau o fabulă a vremurilor prin care am trecut (...) sunt un romancier care-şi trădează secretele de atelier, sau un memorialist care alege crâmpeie din trecutul său, creând un montaj (146-147).

Din firul sau din caierul trăirii, se țese aşadar o tramă – de dramă sau de fabulă –, urzeala ei fiind aceea enunțată de subtitlul cărții: „Romanul unei educații”, altfel spus un *Bildungsroman*. După cum se ştie, acest gen memorialistic[3] are drept axă tema „formării” (*Bildung*), a maturizării unui caracter juvenil prin educație şi prin experiențe de viață. Uşoara variație terminologică introdusă de scriitor dezvăluie faptul că, în tot acest proces, el atribuie o pondere deosebită tocmai parametrului *educativ*. Eroii lui Ion Vianu ascultă muzică clasică, citesc poezie bună în câteva limbi, învață şi corespondează între ei „pe lătinie”, au păreri proprii despre filosofi şi sisteme filosofice, iar atunci când mentorul lor constată că învățământul oficial nu le furnizează cunoştințe de logică, se grăbeşte să le umple lacuna prin lecții particulare. Nimic mai firesc: ei cresc şi se educă în sânul unei elite. Desigur, din formația lor nu lipseşte nici experiența: în particular o *experiență traumatică*. Aş zice chiar că, pentru adolescenții din avanscena cărții, *volentes-nolentes* trauma constituie factorul de bază al maturizării, de vreme ce atât ei, cât şi modelele lor educaționale aparțin unei *elite prigonite*.

---

[3] Astfel îl consideră autorul într-un articol teoretic (I. Vianu, 2011), unde subliniază avantajul acestuia față de alte scrieri memorialistice, prin faptul de a „pune accentul pe copilărie, adolescență și prima tinerețe” (adică tocmai pe vârstele biografice acoperite de *Amor intellectualis*). În același articol, Ion Vianu socotește drept prototip al genului *Poezie și adevăr* de Goethe, afirmație la care subscriu, sub rezerva că există și varianta *ficțională* a „romanului de formație”, pentru care la fel de (dacă nu mai) reprezentativ este dipticul, tot goethean, *Wilhelm Meister* (*Anii de ucenicie* și *Anii de călătorie*).

Dacă, deci, subtitlul defineşte „forma” operei, titlul ei, *Amor intellectualis*, rezumă „sensul” pe care i-l atribuie autorul. Expresia îi aparţine lui Spinoza, care însă o formulase ca *Amor intellectualis Dei*: iubirea lui Dumnezeu pentru creatura Sa şi iubirea pe care omul e dator să I-o întoarcă. În paginile cărţii, sentinţa apare în varianta *Amor intellectualis magistri*, ceea ce înseamnă că interacţiunea amoroasă purcede de la un dascăl şi revine la el.

Noua formulă se vrea o definiţie a raporturilor dintre Tudor Vianu (1898-1964) şi discipolii săi, iar cine cunoaşte cât de cât personalitatea profesorului nu o va socoti exagerată. Figură emblematică a vieţii academice româneşti şi factor activ al întregii mişcări intelectuale din Interbelic, T. (cum cel mai adesea apare numele acestuia în *Amor intellectualis*) a fost unul dintre acei întemeietori graţie cărora cultura românească reuşise în perioada respectivă să se sincronizeze pe deplin cu standardele, tendinţele şi ţelurile culturii europene. Pentru cel puţin două generaţii de intelectuali români, magistrul a fost un inspirator, un „antrenor” şi un idol. Chiar şi, ori cu atât mai mult, când discipolii au trebuit să înfrunte cumplita prigoană a elitei în cumplitele vremuri ale „surpării cetăţilor”.

Descoperim deci că „amorul intelectual” e centrat asupra unei *figuri paterne*, atât în sensul larg al cuvântului, cât şi într-unul mai îngust şi privat (de vreme ce Tudor Vianu se întâmplă să fie şi tatăl biologic al naratorului-protagonist al acestei istorii „educative”).

Datul respectiv pune în evidenţă o nouă corelaţie între „formă” şi „sens” – „fabulă” şi „morală” –, pe care Ion Vianu, ca psihanalist, n-ar putea s-o ignore. Între

romanul de formaţie şi „amorul intelectual” se simte existenţa unui contrapunct, dacă nu chiar a unei contrapuneri, ce decurge din faptul că maturizarea cere (cel puţin) *transcenderea Tatălui*. Rareori însă această dramă de familie ia aici forma violentă, conflictuală, impusă de regulă de scenariul oedipian. Nu e nevoie ca progenitura să-şi „asasineze” genitorul: de aşa ceva se însărcinează realitatea exterioară, cu inumanele ei conjuncturi „obiective”. Totuşi, în mijlocul „surpării cetăţilor”, fiul nu poate decât să constate *revocarea* modelelor paterne.

3. Taţii revocaţi

În decursul maturizării lor, eroul şi tinerii care îl înconjoară vor avea sub ochi trei asemenea modele şi vor fi ţinuţi să prelucreze critic valorile acestora.

Primul în ordinea importanţei este, fireşte, T., pe care afecţiunea învăţăceilor şi afecţiunea lui pentru ei – *Amor intellectualis magistri* – l-au asemuit cu Ziditorul spinozian, plin de dragoste faţă de zidirea Sa. În termeni „lumeşti”, magistrul – iar pentru protagonist *tatăl-magistru* – dezvoltă o etică a „serviciului” către aproape. Pe altarul acesteia, el va sacrifica nu doar ambiţiile proprii („Originalitatea nu mă interesează. Lucrul important este să transmiţi ştiinţa ta. Restul e deşertăciune” – 117), ci, potenţial, chiar viitorul alor săi. În speţă, în 1947, aflat în străinătate cu familia şi tentat un moment să „aleagă libertatea”, Tudor Vianu optează „patriotic”, ştiindu-se juruit misiunii de a fi „profesor în ţara asta”.

Aşa arată lucrurile văzute de la oarece distanţă. De aproape, privirea fiului descoperă la tatăl şi magistrul „îndumnezeit” de ucenici şi unele mobiluri mai pă-

mântești. Revenirea lui T. în România pe cale de stalinizare reflectă, desigur, conștiința datoriei de a asigura „continuitatea culturii"; însă, pe lângă aceasta, în hotărârea lui de atunci nu se ascundea cumva și destulă vanitate, sub formă de teamă de „existența anonimă și meschină a exilului"?

Dincolo însă de slăbiciunile omenești ale părintelui, aici fiul judecă de fapt legatul părintesc:

> *Amor intellectualis* a fost un izvor de bucurie, a fost o rezervă de energie care ne-a hrănit și ne-a ținut loc de acoperământ și de veșminte calde în iarna polară a spiritului. Dar nu a fost neapărat o pavăză în războiul care se purta împotriva noastră, atacându-ne onoarea. Aici a fost marea capcană de care nu toți au știut să se ferească (404).

Nici chiar T. Către sfârșitul vieții, el a fost „uns" academician al R.P.R., numit ambasador al României la UNESCO și și-a trăit ultimii ani între București și Paris, pe ale cărui bulevarde rătăcea în chip de *grand mélancolique d'Orient*... Între hârtiile tatălui, fiul descoperă după moartea acestuia o scurtă notiță deosebit de grăitoare cu privire la drama magistrului la vremea respectivă: „Am devenit un personaj oficial. Dar inima mea?" Inima lui Vianu resimte dureros nu atât „oficializarea" și minimele concesii decurgând din ea. Aceasta nu i-a înstrăinat stima prietenilor și a discipolilor, cu atât mai mult cu cât el și-a folosit poziția dobândită pentru a face binele (intervenind, spre exemplu, în favoarea unora dintre ei). Ceea de l-a costat cel mai scump a fost faptul că încetase să mai facă parte din „comunitatea celor persecutați". Iar lui T. „acest lucru i-a fost insuportabil. Și fatal" (231).

Neputința tatălui-magistru de a da „amorului intelectual” o acoperire existențială decurge, desigur, din natura modelului respectiv. Dar despre aceasta, mai pe larg, ceva mai încolo. Se datorează însă, în mare măsură, şi structurii temperamentale a lui T. Cei ce l-au cunoscut semnalează că Vianu era lipsit de orice „apetență pentru sacru”, iar cei mai severi dintre ei se întreabă dacă nu cumva „omul ăsta s-a scopit pe sine” (123). Oricum ar sta lucrurile, acesta e probabil şi motivul pentru care el nu a putut lăsa moştenire fiului său o *credință* dintre acelea care se „mărturisesc” prin martiriu[4], singurele în stare să contracareze forța brutală ce ruina cetățile şi zdrențuia onoarea oamenilor.

Ceea ce nu-i putuse da tatăl-magistru, adolescentul Ion Vianu va căuta în preajma unui *tată-sfânt*. Această a doua figură paternă pe care o întâlneşte pe drumul maturizării sale este legendarul monsenior Vladimir Ghika, iminentul martir al unei Biserici prigonite[5].

4 Cu toate că el însuși avea nostalgia unei asemenea credințe. A se vedea cutremurătorul poem „Hombre secreto”, căruia Ion Vianu îi rezervă o pătrunzătoare analiză.

5 Vladimir Ghika (1873-1954) se trăgea, după tată, din Ghiculeștii fanarioți împământeniți în Principate (bunicul său, Grigore Ghica, fusese ultimul domnitor al Moldovei de dinanite de Unire), iar după mamă, din Henri IV al Franței. Convertit la catolicism în timpul studiilor sale în Franța, desfășoară o intensă activitate filantropică pe toate meridianele lumii, pentru care este răsplătit de Suveranul Pontif cu demnitatea de protonotar apostolic. Alege să împărtășească soarta țării și a poporului său, rămânând în România în timpul și după al doilea Război Mondial. În 1952 este arestat, torturat și întemnițat de regimul comunist și se stinge din viață, după doi ani, în sinistrul penitenciar de la Jilava. Arhiepiscopia Romano-Catolică din București a inițiat pe lângă Vatican procedura de beatificare a prelatului român martirizat, care a avut loc pe 31 august 2013.

Bătrân, bolnav, urmărit, amenințat, „deja osândit la mucenicie”, monseniorul fascinează prin „extraordinara lui voioșie”, prin „elanul şi simplitatea unui om fericit”. Iar naratorul comentează:

> Îmi spuneam în sinea mea: cine nu ar da tot ce are, averi, sănătate, onoruri, pentru a avea un minut de fericire, chiar dacă această clipă trecătoare ar fi să fie ultima a vieții lui? (170).

Numai că – cine ştie? – poate că o asemenea „beatifică” fericire nu era transmisibilă, sau mesagerul ei nu a găsit modalitatea potrivită de a o transmite eroului, nepregătit poate nici el să o primească... În colocviile sale cu prințul prelat (purtate, pe deasupra, pe tonul nonșalant al unui *savoir vivre* aristocratic, care îi interzicea mai vârstnicului să exercite violența misionară asupra tânărului, îngăduindu-i doar să apeleze liberul său arbitru), interlocutorul percepe, ce-i drept, o mare elevație culturală – de neconceput, de pildă, la ignarul cler ortodox –, dar la urma urmei nu ceva deosebit de ceea ce primise în propria-i familie (mai puțin tema divinității). În speță, Vladimir Ghika – filosof el însuşi, apropiat de Jacques Maritain – îi va vorbi despre compatibilitatea dintre religie şi filosofie (inclusiv filosofia raționalistă şi scientistă), dezvoltând argumente bune de convins un intelectual cerebral, dar cu prea puțin ecou în sufletul adolescentului însetat de *credință*.

Eșecul monseniorului a însemnat deci revocarea încă unui model patern.

În galeria lui Ion Vianu, cea de-a treia figură părintească răspunde la numele de Edgar Papu (1908-1993) şi ocupă locul *tatălui-copil*. Din acest motiv, cu greu ar putea fi considerat un „model”; din altele, el constituie, vai!, unul de evitat.

Cazul respectiv e poate cel mai complex (şi mai ambiguu) din câte înregistrează autorul la rubrica „taţilor revocaţi”, având câte ceva din primii doi. Dintre cei mai străluciţi comparatişti români, elev şi colaborator al lui T., Papu avea, ca şi *magistrul*, rădăcini evreieşti şi, la fel ca acesta, s-a creştinat[6]. A devenit însă catolic, convertit de Vladimir Ghika, pe care l-a şi urmat pe calea martiriului.

Dându-i-se şansa supravieţuirii, n-a mai ştiut – ca mulţi din generaţia „puşcăriaşilor” – să-şi onoreze, la maturitate, rectitudinea tinereţii. Departe de mine (ca unul care abia de am întrezărit anticamera Infernului străbătut de ei de la un capăt la altul) insolenţa de a-i judeca! Pot doar să constat, alături de autorul cărţii – şi cu aceeaşi tristeţe pe care am simţit-o la momentul respectiv – că, după eliberarea din închisoare, nici „amorul intelectual”, nici ferventa-i credinţă creştină nu i-au stat pavăză lui Edgar Papu împotriva celui mai sinistru vicleşug al puterii: anularea elitei prin *corupţie*. Nu a fost „anexarea” suavă a lui T., ci căderea fatală a unui ins în mreje împletite din teroare şi din adulaţie. Mai rău: pentru a-l captura, Organele s-au aplicat să „întoarcă”, transformându-le în momeală, tocmai naivitatea şi entuziasmul acestuia, adică laturile „copilăreşti” ce constituiau trăsăturile cele mai fecunde ale personalităţii sale. Reţeta a fost încununată de un succes deplin şi astfel Papu, dezarmat şi manipulat, a sfârşit prin a da acoperire de prestigiu „protocronismului românesc” (pe care cei de vârstă mijlocie şi-l amintesc, de bună seamă, drept doctrina oficioasă a

[6] În realitate, în familia Vianu schimbarea de religie avusese loc înainte cu o generaţie.

național-comunismului ceaușist în domeniul politicii culturale).

Nu este aici locul şi nici momentul să recapitulez conţinutul acelei delirante „teorii”, nici să cartografiez căile labirintice pe care Edgar Papu a ajuns să o conceapă şi adopte. O face de altfel Ion Vianu, cu competența psihiatrului. Dincolo însă de ascuțimea scalpelului analitic cu care autorul îi sondează „catamneza”, simți aici un rest ireductibil de afecțiune către comeseanul de altădată în casa Vienilor, care, an de an în noaptea de Ajun, aprindea steluța din vârful bradului. Şi mai simți, emoționată și emoționantă, compasiunea copilului ajuns la maturitate față de un altul, care n-a ieşit cu totul din copilărie și astfel a rămas expus la răutatea şi perfidia adulților.

4. „Noi suntem noi şi nimeni alții!”

Cum pot păşi pe calea anevoioasă a maturizării adolescenții care nu mai contează pe sprijinul părintesc – nu fiindcă s-ar fi lepădat *ei* de modelele paterne, ci pentru că *ele* le-au fost spulberate de uraganul istoriei?

Le rămâne *prietenia*, izvorul nesecat de unde fragila adolescență extrage puteri invincibile.

Amor intellectualis este deci – totodată şi mai ales – un imn închinat prieteniilor de tinerețe și un iconostas al prietenilor duşi din astă lume. Mai cu osebire vizibile cititorului sunt două asemenea chipuri, două prezențe care, în vremurile acelea cumplite, i-au stat povestitorului, solidare, alături. Unul aparține „Geamănului” Matei Călinescu (1934-2009), suflet fratern

cu al său până la „coalescență”. Celălalt e al „îngerului rebel” Miron(i) Chiraleu (1933-1962), cel care va deveni eroul și martirul grupului. „Cei trei muschetari” încercau deci să crească întru amiciție și printr-însa. Primul pas în direcția respectivă avea să fie o *maturizare colectivă*, reverberând în strigătul de luptă „Noi suntem noi și nimeni alții!” Semnificația devizei (echivalentă acelui „unul pentru toți și toți pentru unul” de care ascultau muschetarii lui Dumas) e păstrarea cu orice preț a *identității* proprii, rezistența înverșunată la confortul gregar, la marea ispită a masificării ce emană dinspre *establishment*, mai ales în societățile totalitar-colectiviste.

Care sunt însă opțiunile identitare ale personajelor lui Ion Vianu în următoarea etapă de formare, când are loc trecerea de la *noi* la *eu*? Dacă acest *eu* pe deplin format nu poate fi decât un ins liber și responsabil, așa-zisul „om nou” al regimului e un sclav asistat, căruia libertatea i-a fost abolită amputându-i-se responsabilitatea individuală, adică posibilitatea (și în cele din urmă chiar capacitatea) de a lua hotărâri și inițiative. De aceea, în vremea „surpării cetăților”, condiția *sine qua non* a maturizării individului va fi *revolta* împotriva umilitorului infantilism impus lui de socialismul „realmente inexistent”.

Dintre cei trei prieteni care se străduiau atunci, în România anilor ’50, fiecare pe propria-i cale și socoteală, să devină „eu și nimeni altul”, primul își cucerește maturitatea cel mort de tânăr: enigmaticul Miron Chiraleu (despre care amicii săi fantazau că era vlăstarul „lepădat” al unor prinți germani, ulterior adoptat de o „fară” de vlahi din Pind ce migrase în Valahia carpato-dunăreană). Eul acestuia se încheagă – fățiș, te-

merar, suicidar – din negaţie şi ruptură. Ruptură, mai întâi, cu un regim criminal, ce reprezenta pentru el răul absolut; negaţie, apoi, a unei lumi unde nu-şi avea locul și pe care voia cât de curând s-o părăsească. „Iredenţa angelică" a lui Mironi, sinuciderea lui temporizată: iată scenariul unui joc aproape erotic cu moartea, pe care el ştia că îl va pierde, dar cel puţin victoria să-l coste scump pe învingător!

La rândul lor, naratorul și „Geamănul" vor alege maturizarea în condiţii date, centrată pe împotrivirea la rău, dar fără suspendarea instinctului de conservare. Formula respectivă apare în carte drept „libertatea interioară": în fond un succedaneu al revoltei, în care amândoi au crezut însă, până la un moment dat practicându-l fiecare în felul și domeniul propriu.

La Matei Călinescu, „libertatea interioară" a luat, s-ar zice, forma faimoasei „rezistenţe prin cultură", de care am făcut cu toţii un caz exagerat înainte vreme, pentru a o demonetiza (demoniza?) la fel de exagerat astăzi, când ne arătăm viteji după război. Varianta „Geamănului" e foarte apropiată de modelul magistrului, căci se sprijină pe ideea că, temeinic făcută, creaţia culturală poate oferi o speranţă de supravieţuire, la nivel individual şi (mai ales) colectiv. Acest gen de rezistenţă a făcut din Matei Călinescu nu numai un nume de prim ordin al comparatismului românesc şi mondial, ci şi un *spiritus rector* al generaţiei literare a anilor '60, cea care, în România, a înmormântat „realismul socialist".

Pe de altă parte Ion Vianu, după un ocol prin domeniul studiilor clasice[7], îmbrăţişează cu trup și suflet „tagma cavalerească" a medicinei. Canonul acesteia –

[7] ...în care văzuse un soi de „catolicism laic", deci tot un succedaneu: al conversiunii ce n-a fost să fie.

subliniază autorul într-un superb eseu încorporat în carte – este „vocația maternă sublimată”, dat fiind că, singură între toate, puterea medicală nu-şi propune „satelizarea” şi nici distrugerea aproapelui, ci prezervarea lui spre a-l (re)aduce la autonomie.

Cu toate acestea, cei doi prieteni vor constata – din nou fiecare în domeniul său – eşecul, sau cel puțin insuficiența soluțiilor „interioare”, în confruntare cu o exterioritate tiranică. Constatare ce îi va radicaliza, împingându-i spre forme mai explicite de disidență şi, în cele din urmă, determinându-i să ia calea exilului, pe care „tații revocați” nu putuseră sau nu voiseră să păşească[8].

5. În chip de concluzie (?)

Din „fabula” pe care o istoriseşte Ion Vianu în *Bildungsroman*-ul său, rezultă aşadar neputința „amorului intelectual” de a sta la temelia unei educații întru rezistență şi revoltă. Teză demonstrată cu prisosință şi nu o dată chiar formulată ritos, pe care autorul ține totuşi, deloc întâmplător, să o repete în chip de *finale* muzical al cărții:

> Mai sunt şi alte lucruri de povestit despre acei frumoşi şi virtuoşi tineri, mai vârstnici decât mine sau de o vârstă cu mine, oamenii care mi-au slujit de exemplu,

8 Cea mai mare parte a materialului (auto)biografic privind faza finală de formare a lui Ion Vianu și Matei Călinescu, inclusiv nașterea și „coacerea”, la unul și la celălalt, a hotărârii de a se expatria, a fost absobită de „gemenele” lor *Amintiri în dialog* (1994) – carte pe care am comentat-o la momentul respectiv (cf. *supra*: „Două voci, un destin”).

> „apărătorii culturii şi virtuților în vremuri de restrişte. Mulți au fost prinşi în menghinele maşinii de zdrobit oameni. [...] Unii au cedat moral, iar unitatea platoniciană a Binelui, Adevărului şi Frumosului s-a spart. Precum un parfum rar, ce te îmbată dar se risipeşte la prima adiere, „fragranța zeilor" despre care vorbeşte Ovidiu, *amor intellectualis*, în care au crezut T. şi tinerii săi amici, s-a „dovedit o esență mult prea subtilă, prea fragilă pentru acea vreme a ruinei" cetăților (403).

Ce încheiere se desprinde din această „moralitate" (cum probabil ar califica-o medievalii)? Una care nu surprinde, căci, de fapt, o cunoşteam. Aşa cum ne asigură nenumărate mărturii, bagajul intelectual nu-i serveşte individului la mare lucru atunci când acesta are de înfruntat tortura; tot astfel, zestrea culturală colectivă nu apără elitele de impactul brutalității primitive.

Un asemenea impact a fost acela al comunismului care, în scurt timp, a izbutit să demoleze o lume şi să o reclădească după standarde proprii. Lumea nouă s-a (re)aşezat pe două nivele. La primul, ea oferea o aparență de normalitate celor curând deprinşi cu stereotipia cenuşie a cotidianului şi carantina ermetică față de exterior. Ba chiar făgăduia – şi uneori îngăduia – o fericire simplă naturilor nesofisticate, încă la „vârsta inocenței"[9]. Dincolo însă de iluziile resemnării şi ale naivității, sau mai bine zis la temelia lor, al doilea nivel conținea pur şi simplu *teroarea*: ubicuă şi compactă, în imediată contiguitate cu viața de zi cu zi, asemenea celulelelor în bezna cărora se tortura şi se ucidea, preț

[9] Căci vor fi existat și dintr-acestea în vremea socialismului (i)real: de pildă eroii tineri, capabili de noblețe și de puritate, din unele, cu adevărat emoționante, filme sovietice.

de un planşeu dedesubtul restaurantului bine luminat şi bine asortat al Ministerului de Interne. La lume nouă, oameni noi – urmaşii „celor bătuți la scară de vechilii boierilor” (307): mânați de resentiment, dintre ei se recrutau administratorii terorii; lipsiți de memorie culturală, doar ei puteau mânui cu deplină proprietate limbajul rudimentar şi eficient ce constituia semnul apartenenței la secta „logocrației populare”[10]. În fine, la lume şi la oameni noi, o nouă ierarhie socială:

> În frunte, logocrații perfecți, cei fără stări sufleteşti. (...) Mai apoi, idioții utili, care se recunoşteau prin încercarea cu rezultate mediocre de a utiliza limba de lemn. Sub ei, sclavii docili, cei ce acceptau să tacă. Mai jos, masa inertă care trebuie condusă cu biciul. Jos de tot, în iadul bolşevismului, toți contestatarii conştienți şi inconştienți, blestemătorii, cârcotaşii, căpățânoşii (307-308).

Se pune întrebarea: de ce umanismul burghez de sorginte rinascimentală şi luministă, ca şi sistemele etico-axiologice crescute pe solul acestuia (de felul „amorului intelectual”, aşa cum era înțeles şi practicat în cercul lui Tudor Vianu) n-au fost în stare de o rezistență coerentă în fața totalitarismului logocrat? După mine, principala lor slăbiciune decurgea din principalele lor calități. Mai întâi aceea de a fi modele raționaliste, liberale, deschise la negocieri în câmpul ideilor. Versiunea „perversă” a acestei însuşiri e propensiunea umanistului european de a „negocia”, de fapt, cu sine însuşi. Nu i-a fost prea greu, bunăoară, coborând în Veacul Luminilor, să-şi descopere rădăcini comune cu

---

10 Conceptul și termenul aparţin lui Czesław Milosz, în *Gândirea captivă* (1953).

marxismul; nici să întrezărească o promisiune democratică în conflictul comunismului cu fascismul; nici să audă în retorica găunoasă a „coexistenţei" exaltarea umanistă a păcii universale...[11] O altă calitate convertită în defect este capacitatea unică de autocorecţie a culturii occidentale, care, „pervers" practicată şi aceasta, devine o autoflagelare sterilă şi demoralizantă. Ieri, eroul-narator descoperea în literatura contemporană lui de dincolo de „cortina de fier" imaginea „Europei care se stinge, aşteptând cu o mistică certitudine mântuirea prin revoluţie, cerşind sinuciderea..." (162) Astăzi vedem cu toţii cum, învingător în războiul rece, Occidentul n-a întârziat să-şi inventeze un nou masochism defetist în contextul „ciocnirii civilizaţiilor". Din complex de vinovăţie pentru trecutul său colonial, cu adevărat abominabil, afişează o toleranţă frivolă faţă de fundamentalisme resentimentare, cu un trecut la fel de criminal şi un prezent pe măsură, şi mai ales fără umbra vreunui regret.

Mai e atunci de mirare că, funciar incapabile de exaltări şi fanatisme, elitele umaniste n-au fost în stare a secreta o variantă mai robustă a propriului lor umanism? Nici măcar în ţările est-europene, unde ar fi

---

[11] O asemenea „bună-credinţă" impenitentă, o atare inepuizabilă voinţă de autoconvingere l-au împiedicat să distingă ceea ce demult devenise vizibil cu ochiul liber: bunăoară că, de la bun început, Rusia bolşevică a fost (Ortega *dixit*) tot atât de marxistă pe cât fusese de „roman" Sfântul Imperiu Roman al Naţiunii Germane; că înfruntarea dintre Soviete şi nazism n-a fost decât conflictul a două imperialisme pentru dominaţia mondială; că propaganda în favoarea „destinderii" ascundea efortul lagărului comunist de a paraliza putinţa şi mai ales voinţa de apărare a Occidentului!

fost mai multă nevoie de aşa ceva![12] Pentru ca „miracolul” respectiv să aibă loc trebuia, ne sugerează autorul, ca pe trunchiul „amorului intelectual” să se fi altoit o credinţă:

> Spun fără orgoliu și lipsit, acum, când drumul vieții mele s-a scurtat, de dorința de-a mă justifica: aş fi fost în stare să înfrunt primejdia persecuției, precum martirii din vechime şi cei mai noi, dacă o credinţă *tare* mi s-ar fi arătat (223).

Romanul de formaţie al lui Ion Vianu trece în revistă trei asemenea „altoiuri” posibile, dar nu pare a tranşa în favoarea vreunuia.

Primul este credinţa *religioasă* care, la un moment dat, reunise probabil preferințele naratorului şi ale prietenilor săi, de vreme ce, în mare măsură, căutările lor adolescentine se orientau tocmai în această direcție. Ea constituie un suport îndeajuns de solid pentru a susține martiriul monseniorului Vladimir Ghika, însă mucenicia este o vocaţie, nu o obligaţie, nici o pildă de urmat.

Dovadă cazul lui Edgar Papu, care păşise iniţial pe calea mentorului său întru credinţă, ceea ce nu l-a împiedicat să fie mai apoi recuperat de sistem şi să sfârşească, el, evreul convertit, ca „un maran... creştin” (*ibid*.: 402). În plus (aş adăuga eu), în România, puţinele exemple de credincioşi care, sub prigoana comunistă, au regăsit fermitatea catacombelor aparţineau

---

12 Incapacitate ce explică și „colaboraționismul” la care au consimțit, mai devreme sau mai târziu, mai toți intelectualii „patrioți”, „progresiști” etc. din țările respective – între ei și T. –, sau degradanta capcană în care au căzut unii ca Edgar Papu.

confesiunilor romano-catolică şi uniată, precum şi unor secte neoprotestante, pe când biserica ortodoxă majoritară şi „oficială” a parcurs evoluția ruşinoasă de la acomodare la conivență cu regimul, ba chiar la complicitate cu el. Nu de la un Patriarh român venise şi afirmația – care l-a şocat pe Czesław Milosz – că „omul nou” anunțat de Hristos nu este nimeni altul decât... omul sovietic?

Cât despre religie ca soluție individuală de viață, aceasta (constată autorul, fără a o afirma explicit) e o chestiune de *har*, pe care îl ai sau nu-l ai, anevoie îți poate fi transmis. Iar harul cu pricina pare a ocoli temperamentele laice, sceptice, agnostice, ca acelea ale majorității practicanților „amorului intelectual”. (O dovedeşte, aşa cum am văzut, eşecul „pedagogiei” Monseniorului).

Altoiul religios nu prinde, aşadar, pe trunchiul umanist. Cu atât mai puțin poate prinde cea de-a doua credință avută în vedere aici, cea *legionară*. Ce-i drept, adepții ei s-au împotrivit comunismului cu mai multă dârzenie ca alții, dar nu până la capăt, căci în cele din urmă au fost anexați (ca ideologie, dacă nu ca indivizi) de „național-comunismul” ceauşist. Însă faza respectivă iese din cadrele cronologice ale cărții lui Ion Vianu. Înăuntrul lor, credința legionară a putut susține eroismul „celui ce nu se predă”, actul suprem de libertate al lui Miron Chiraleu. Atenție, însă: un act care nu se putea împlini decât întru moarte! Întru viață, înfruntarea dintre legionarism şi comunism rămâne ciocnirea a două totalitarisme rivale, ambele ireconciliabil vrăjmaşe „amorului intelectual”.

Paradoxal, mai compatibilă cu acesta se dovedeşte a fi chiar credința *comunistă* care, odată abjurată, de-

vine un instrument eficace de demistificare a comunismului:

> (...) cei mai lipsiți de iluzii mi s-au părut vechii comuniști decepționați. În timp ce burghezii se mai puteau converti pe criterii superficiale (cum avea să fie naționalismul lui Ceaușescu), vechii comuniști, cei care trecuseră întâi prin proba de foc, apoi prin cea de cenușă, nu-și mai permiteau asemenea iluzii (270).

Marxismul poate fi un partener valabil de dialog pentru umanismul burghez nu din rațiunile frivole cu care se autoînșela vechea elită, ci în virtutea potențialului critic real al gândirii de stânga, posibil de activat și într-un sens autocritic[13]. Dar, pentru a-ți pierde credința revoluționară, trebuie mai întâi să o fi avut, iar traducerea ei în faptă să ți-o pulverizeze. Primii disidenți din țările Europei răsăritene tocmai din rândurile lor s-au recrutat: dintre foștii credincioși „pradă celei mai cumplite decepții" (*ibid*.: 269). Din contră, în România, absența cvasitotală a acestei categorii – ceea ce înseamnă absența unei culturi de stânga – explică între altele slaba prestație a disidenței românești.

Rolul unei credințe „tari", sugerează autorul – aici în treacăt, mai pe larg în altă carte (cf. *Iluzii, dezamăgiri, regrete* – Vianu, 2011) –, e cu putință încă să-l preia *onoarea*: un vestigiu al mentalității cavalerești, anterior dar compatibil cu zestrea umanistă a Occidentului, în alianță – sau mai bine zis în aliaj – cu care

---

13 Pe poziții apologetice, marxismul nu e decât un alibi ideologic al puterii. Până și în cazul catehistului „binevoitor" Dan Goldstein, care nu făcea uz de constrângere ori de amenințare, dar se știa că „el avea pistolul", pe când „noi eram cu mâinile goale" (99).

o etică de tip cultural precum *Amor intellectualis* ar putea dobândi forța necesară pentru a rezista la vremuri de restriște. Dar nici aceasta nu e o soluție la îndemână, căci în România „turcită” onoarea ca principiu spiritual, dacă a existat cândva, astăzi pare a fi căzut în uitare, iar în Europa vulgaritatea fals democratică e pe cale să o copleșească. În lipsa ei însă, România nu va ajunge niciodată pe deplin europeană, nici măcar într-o Europă care, și ea, nu mai este decât o „școală de contabilitate”.

Iar fără un asemenea principiu, și una, și alta rămân oricând expuse unei noi barbarii. La care, cum s-a mai văzut, masele amnezice se pot adapta cu ușurință: din resentiment sau din comoditate „logocratică”. Elita însă – și aceasta s-a mai văzut! – va fi anihilată: prin exterminare ori prin corupție. Și după „arderea ei de tot”, în cetățile surpate cu greu vor mai putea să-și aprindă vetrele oamenii.

Dezastrul din care se tot zbat să iasă fostele națiuni captive ale „celeilalte” Europe e o dovadă. Și un avertisment.

Recviem pe fond de thriller metafizic

Ioan Petru Culianu (1950-1991), *in memoriam*

1. Un omor simbolic

Textul de față, scris la împlinirea a douăzeci de ani de la moartea unui prieten de neuitat, s-ar cuveni să aibă seninătatea reculeasă a unei rugăciuni de pomenire. În loc de aceasta, începe, prin forța lucrurilor, în plin „zgomot și furie”.

Consemnarea împrejurărilor inițiale îi aparține lui Umberto Eco și am preferat-o pentru o sobrietate a tonului care mie n-avea cum să-mi reușească, oricât m-aș fi străduit să-mi controlez implicarea emoțională:

> În ziua de 21 mai 1991, Ioan Culianu, strălucit profesor de istoria religiilor la Facultatea de Teologie (*Divinity School*) a Universității din Chicago, în vârstă de numai patruzeci și unu de ani, a intrat într-una dintre cabinele grupului sanitar al departamentului său. Altcineva, aflat în cabina alăturată, s-a urcat pe scaunul toaletei și, pe deasupra peretelui despărțitor, l-a țintit pe profesor cu un Beretta 25 și l-a împușcat mortal în ceafă. „Nu e deloc ușor”, s-a pronunțat ulterior Robert Stein, medic legist al comitatului Cook, „să împuști pe cineva cu un pistol de calibrul douăzeci și cinci nimerindu-l din pri-

> mul foc, de la asemenea distanță.” Ceea ce dă de înțeles că ar fi vorba de un ucigaș de profesie.
>
> (Umberto Eco: „Murder in Chicago”, *The New York Review of Books*, 10 aprilie 1997)

La a doua lectură, însă, darea de seamă obiectivă, aducând a proces verbal polițienesc, se încarcă de simbolisme cu bătaie lungă, în diverse direcții.

Cel dintâi, deși îndoliat, e un simbol luminos. Acum douăzeci de ani, la Chicago, era o zi de primăvară „caldă și strălucitoare ca o piatră prețioasă”[1]. Stinge-

---

[1] O descrie cu sinceră emoție și inspirație poetică biograful victimei, Ted Anton, la începutul cărții sale *Eros, Magic, and the Murder of Professor Culianu* (1996):
Aerul este răcoros și impregnat de miresmele bumbăcăriilor, ale vântului din preerie și ale peștelui din marea interioară – Lacul Michigan. Oglinda lacului reflectă razele soarelui, ca într-un joc de-a veșnicia, iar umbrele geometrice pe care le desenează pe orizontul sinuos fac ca orașul să prindă în întregime o nuanță suprarealistă, de smarald.
La vremea aceea, Ted Anton preda literatura nonficțională și *New Journalism* la Universitatea DePaul din Chicago. Pe „eroul” său nu l-a cunoscut personal în viață și, inițial, a abordat *the Culianu Affair* din pur interes jurnalistic. Curând însă, contactul cu personalitatea din multe puncte de vedere magică a defunctului „i-a schimbat existența”, după cum o mărturisește el însuși. Timp de cinci ani, a studiat scrierile câtuși de puțin „digestive” ale lui Culianu, a umblat pe urmele lui prin lume (în SUA, România, Italia, Olanda și Franța) și i-a intervievat, practic, pe toți prietenii și cunoscuții acestuia, între ei și pe semnatarul rândurilor de față. Cartea lui Ted, rezultat al acestei anchete de o seriozitate exemplară, nu se limitează la aspectul polițist al subiectului, ci, în mare măsură, este și o biografie și o excelentă lucrare de divulgare a operei lui Culianu. Și mai ales este o carte scrisă cu mult talent, la lectura căreia am simțit ceva din savoarea acelor

rea unei vieţi omeneşti pe fondul naturii radiante ne produce, oricum, o tristeţe cu totul aparte. Cu atât mai mult atunci când Îngerul fatal vine să răpească dintre noi o fiinţă atât de dăruită ca victima de la Chicago. Atunci, contrapunctul dintre dramă şi decor închipuie un scenariu mitic, iar gândul te duce la zeii muritori ai anotimpurilor: Dionisos, Osiris, „dulcea Primăvară" din plângerile Maicii Domnului. Şi încă la Adonis, Ganimede ori Persefona: oameni pe care zeii i-au iubit peste poate şi de aceea i-au chemat la ei de tineri…

Restul imaginii are culorile brutale ale unui *thriller*: în prim-plan sângele întinzându-se pe lespezile toaletei şi, în perspectivă depărtată, un ucigaş neidentificat și o crimă neelucidată de douăzeci de ani încoace. Să mai adăugăm câteva date. Glonțul în ceafă (susțin specialiştii) poartă „semnătura" serviciilor secrete de tip KGB, iar victima evadase *in extremis* din România, aproape din ghearele Securităţii. În cadrul disciplinei sale, Ştiinţa Religiilor, Culianu se ocupa de subiecte „ciudate", precum ereziile gnostice, magia, puterile mentale ipostaziate în dimensiune fizică, voiajele extracorporale şi extramundane, înfăptuite nu numai cu mintea. În America primise ameninţări din partea unei misterioase secte neofasciste numite „Fiii lui Avram Iancu", acuzat fiind de trădare de patrie. Pe de altă parte, în patrie, la o zi de la asasinarea tânărului savant, foaia urât mirositoare a partidului fascizant *România Mare* comenta evenimentul în termenii ur-

---

ani teribili și minunați, nebuni și nesupuși ai tinereții noastre. Și poate am dobândit, retrospectiv, o nouă înțelegere a lor, deși Ted, cu prea mare modestie, nota în dedicația volumului trimis mie: „For Victor, who knew better than I").

mători: „Trădătorul şi calomniatorul propriului său popor a avut parte de sfârşitul meritat: între fecale, unde îi era şi locul.”

Câteva dintre cele de mai sus dau *thriller*-ului o nuanță politică. Altele – sau aceleaşi, văzute din unghi diferit – îl colorează „metafizic”. Mai precis, sugerează ceremonii satanice, unde este profanat trupul, întru înjosirea condiției umane a victimei.

Şarada pe care am încercat să o dezleg (parțial) în rândurile de mai devreme conține şi unele simetrii stranii, între detalii de proveniență şi natură aparent opusă: aspectul unora sugerează tiparele represive ale Statului comunist, altele par a fi extrase din repertoriul terorismului de extremă dreaptă.

Am spus „aparent opusă” pentru că, la a doua vedere, devine clar că modelele ucigaşe ale celor două totalitarisme converg. Spre exemplu, în România, cea care a inclus, prima, ingredientul satanismului în cocteilul violenței politice a fost Garda de Fier, aşa cum s-a văzut într-o serie de asasinate bestiale ale unor adversari, între care şi Nicolae Iorga. În deceniile următoare, stalinismul românesc a adoptat cu entuziasm şi a dezvoltat „creator” metodele criminale ale Legiunii, inclusiv satanismul. Culminând cu programul aplicat între 1949 şi 1952 la penitenciarul din Piteşti, în scopul „reeducării” prizonierilor politici, transformându-i din victime în călăi. O pondere specială în cadrul „Experimentului Piteşti” au avut-o „liturghiile negre”, în care preoți deținuți erau obligați să parodieze misterul Comuniunii, împărtăşindu-şi „enoriaşii” cu urină şi fecale.

Atari analogii sporesc şi se intensifică sub Ceauşescu, al cărui „național-comunism” împrumută nu

puține ideologeme şi practici ale vechiului extremism de dreapta. După răstunarea dictatorului, convergența evoluează spre sinteză: există indicii serioase că nucleul dur, ultranaționalist, al Securității a încheiat o alianță cu rămăşițele şi/sau cu noile ramificații ale Gărzii de Fier. La aşa ceva se referea, probabil, şi regretata Monica Lovinescu (1923-2008), când sublinia cu ironie exactă: „Unde auzi de complot legionar, caută mâna Securității."

2. Teorii ale conspirației

Cum şi de ce însă cele două extreme ale spectrului totalitar l-au luat drept țintă pe Culianu? Putem presupune că asta are a face cu descinderea tânărului savant în arena publică, mai întâi în sprijinul disidenților români[2], iar apoi ca participant la lupta pentru o autentică democratizare a României postcomuniste.

În articolele sale politice, spirituale, sarcastice şi expresive (a căror ediție postumă poartă titlul *Păcatul împotriva spiritului*, 1999), Culianu nu numai că i-a denunțat pe inamicii, fie roşii, fie verzi, dar similari până la identitate, ai societății deschise, ci a şi ridiculizat tot ceea ce, în caracterul românilor, împiedică această societate să prindă rădăcini între noi. Cu un umor muşcător notează bunăoară, referindu-se la extrema dreaptă locală, că Garda n-a fost nicicând „de fier", ci mai degrabă „de lemn". Ceea ce n-a împiedicat-o defel să constituie un „Ku Klux Klan ortodox": o epifiză extremistă a Ortodoxiei. Cât despre Biserica

---

2 Mai ales a „Grupului de la Iași", din care făceau parte, între alții, cumnatul său Dan Petrescu și sora sa Tereza.

răsăriteană, chiar dacă nu se poate spune că ar fi dat acoperire teologică legionarismului, nu e mai puțin adevărat că mentalitatea ei „colectivistă” – faimoasa *sobornost'* a slavilor – a frânat multă vreme apariția și dezvoltarea individualismului și a culturii liberale în România, făcându-se deci răspunzătoare de slaba prestație a Modernității pe meleagurile mioritice.

E ușor de închipuit câtă furie au produs „blasfemiile” cu pricina între impenitenții gardiști fero-lemnoși, nu puțini la număr prin coloniile românești din zona Marilor Lacuri (Chicago, Detroit, Toronto). Cu atât mai mult cu cât cel ce a îndrăznit să le profere, cu o „ingrată insolență”, era un ins care, o vreme, trecuse drept „membru al familiei”[3]. Termenul – susține Norman Manea – trebuie interpretat în codul Mafiei. Din punctul de vedere al Familiei mafiote, Culianu violase numeroase tabuuri. Începând cu cel rasial (de vreme ce, îndrăgostit de o evreică, se pregătea chiar să o ia de soție). Pe de altă parte, insistând în a cerceta trecutul inconfesabil al Maestrului său, el se făcea vinovat de încălcarea „legii tăcerii” (*omertà*). La fel, scoțând la iveală tare și racile ale Națiunii pe care ceilalți le socoteau drept „sacre”. Renegatului i se cuvenea deci o pedeapsă exemplară…

Orice „teorie a conspirației” privind Dreapta ultranaționalistă trebuie totuși, cum am arătat mai înainte, să ia în calcul și eventualitatea ca, îndărătul acesteia,

---

[3] Nu pentru că fugarul din România ar fi urmărit el însuși așa ceva, ci fiindcă, se zicea, el sosise acolo „de mâna” lui Mircea Eliade (deosebit de prețuit în anumite cercuri ale emigrației, nu atât pentru prestigiul științific și literar, cât datorită raporturilor sale cu extrema dreaptă din Interbelic).

să existe o „mână” invizibilă care de fapt trage sforile. În cazul de față, e mai mult decât probabil ca „mâna” respectivă să fi aparținut faimoasei Securități a lui Ceaușescu, sau vreunui segment al ei ce reușise să supraviețuiască Patronului și să se recicleze în spațiul neofascist. Cel puțin în direcția respectivă se îndreptau bănuielile victimei, puțin înainte de a fi ucisă.

„Cel mai bestial și cel mai stupid serviciu de așa-zisă inteligență din univers” avea și el destule motive de a-l detesta pe tânărul savant. Nu numai pentru definiția de mai sus aplicată Securității, cât mai ales pentru că a denunțat *cu anticipație* protagonismul ei în răsturnarea dictaturii, ca etapă inițială a unei „restaurații” *sui generis*. Acest sumbru scenariu a fost descris de Culianu (cu uneltele scriitorului) într-o povestire de *political fiction* intitulată „Intervenția zorabilor în Jormania”[4].

Țară imaginară (*ma non troppo*), Jormania e o „Republică Maculistă”, la cârma căreia se află, de foarte mulți ani, președintele Gologan, încadrat de consoartă, doamna Mortu, de fiul lor Jacan și de „clanul celor 78” (rubedenii apropiate), sub protecția atotputernicei poliții politice *Secan*[5]. Performanțele lor catastro-

---

4 Bucata respectivă a văzut lumina tiparului mai întâi în italiană (*La collezione di smeraldi*, 1989), dar trebuie să fi fost scrisă prin 1986-1987, ca parte a cărții redactate inițial în franceză, *Le rouleau diaphane*. Am citit „Intervenția zorabilor” în manuscris, trimisă de prietenul meu puțin după ce o scrisese. Mi-a atras imediat atenția faptul că, în context francez, semnificația numelor proprii devenea transparentă... în română. Versiunea românească (*Pergamentul diafan * Ultimele povestiri*, 1996) o face explicită.

5 Într-un fel de prolog-cadru, autorul motivează această onomastică humoristică: „Jormania e o țară unde numele

fale în administrarea țării dau dureri de cap Imperiului Maculist, care în trecut instalase asemenea regimuri în zona sa de influență, inclusiv în Jormania. În prezent ar fi vrut cu orice preț să evite prăbușirea unui satelit, în mijlocul furiei generale a populației exasperate. Totuşi eventualitatea unei intervenţii directe era exclusă, căci Jormania profesa una dintre cele mai ortodoxe ideologii maculiste (inspirată din opera lui Maculatus însuşi şi mai ales din directivele lui Gologan, foarte abundente şi perfect contradictorii, dar impregnate de un autentic spirit maculist). Ca atare, sarcina răsturnării bătrânului tiran o va lua asupră-şi temutul *Bedeker* (BDKR), serviciul secret al Imperiului. Restul istoriei prezintă interes narativ[6],

---

majorității locuitorilor se termină în -an. Pentru că numele scriitorului Boba, întemeietor al SLIMUJ (Sindicatul Liber al Muncitorilor Jormani), face excepție, autoritățile au insinuat că era evreu sau balt. După câteva luni de închisoare, a fost expulzat din țară." Frazele respective conțin un rezumat al traiectoriei politice de dinainte de 1989 a lui Paul Goma: tentativa acestuia, foarte puțin cunoscută în străinătate, de organizare a unor sindicate muncitorești autonome (pe la mijlocul deceniului al optulea, deci înainte de Solidaritatea poloneză) și campania de denigrare a disidentului dezlănțuită de oficialitate, exploatând în acest scop reflexele antisemite ale românilor.

6 Căci cuprinde detalii incitante și amuzante în același timp, precum descrierea *zorabului* – „arma zoologică" a *Bedeker*: un mutant ucigaș de pisică ce masacrează în câteva clipe cuplul Gologan-Mortu; apoi relatarea rărboiului civil din Jormania; apoi istoria încercărilor timide ale guvernelor de tranziție de a reforma țara, sub umbra grea a amenințărilor de invazie din partea maculiștilor; și, în fine, puciul urzit de aceștia și soldat cu o dictatură militară, care suspendă libertățile politice și legiferează pornografia și bordelurile…

dar nu adaugă vreun alt element la pronosticul de bază al lui Culianu (textul, să nu uităm, a fost scris cu doi sau trei ani înainte de evenimentele din decembrie 1989): căderea lui Ceaușescu, dacă și când s-ar produce, ar fi plănuită de serviciile secrete sovietice. Iar când sorocul cu pricina s-a împlinit, realitatea, ca de obicei, a „imitat arta”: unul dintre primele acte oficiale ale Frontului Salvării Naționale – eșalon de rezervă al Nomenklaturii care, sub conducerea lui Ion Iliescu, a izbutit să deturneze și să confiște revolta populară de la Timișoara și București – a fost cererea de ajutor adresată Rusiei lui Gorbaciov, chipurile pentru a putea înfrânge rezistența gardei pretoriene a dictatorului. Puțin după confirmarea scenariului său, autorul ne-a dat și o sechelă sau o a doua variantă a acestuia[7]. Aici, implicarea *Bedeker*-ului trece cumva pe planul al doilea, iar în avanscenă urmărim rolul jucat de *Secan* în executarea planului, cu o prețioasă mână de ajutor din partea Gărzii de Lemn, prin mijlocirea Bisericii Bilampiste locale. Și iată: din nou realitatea confirmă ficțiunea, de vreme ce, la douăzeci de ani de la dispariția socialismului (i)real, ideologia acestuia a fost abandonată, dar structurile mafiote ale serviciilor secrete rămân neatinse și dețin pârghiile puterii. În orice caz, poporul a fost tras pe sfoară. „Dar” – observă cu cinism un politician din povestirea lui Culianu – „oare nu aceasta e menirea esențială a poporului?”

Să fi plătit autorul cu viața asemenea primejdioase dezvăluiri sau „profeții”? Dacă e să judecăm după

[7] „Jormania liberă”, text apărut cu câteva săptămâni înainte de uciderea lui Culianu, în revista *Agora* din Philadelphia, editată de Dorin Tudoran. În 1996, a fost inclus în ediția românească a *Pergamentului diafan*.

barbaria cu care noua putere de la Bucureşti a reacţionat împotriva acelora care nu mai erau dispuşi să se lase „traşi pe sfoară"[8], un răspuns afirmativ pare destul de verosimil. Dacă adoptăm însă un criteriu mai raţional – dar e vreodată raţională crima? –, atunci bănuielile noastre se îndreaptă în altă direcţie, nu radical divergentă, dar în tot cazul diferită de sfera puterii. La clasica întrebare *Cui prod est* – cui, aşadar, îi era de folos enigmaticul asasinat de la Chicago –, neuitatul Matei Călinescu scria pe atunci următoarele: „Evident, *nu* guvernului român (care vrea respectabilitate internaţională), dar *da* Securităţii ceauşisto-fasciste, care vrea să semene confuzie şi spaimă atât în ţară (inclusiv unele cercuri guvernamentale), cât şi în exilul intelectual[9]."

Atunci, ca şi acum, prietenii şi cunoscuţii lui Culianu credem nestrămutat că, indiferent cine a apăsat pe trăgaci, autorul omorului este, sub multiple forme, *răul românesc*. Şi mai credem că, dincolo de motivele reale sau închipuite de a-l urî pe Culianu, exponenţii răului românesc s-au înverşunat împotriva lui pentru ceea ce reprezenta el, înăuntrul şi în afara României. Ceea ce şi explică scenariul satanic al asasinatului, ca

---

[8] Mă refer la evenimentele din iunie 1990, când hoarde „proletare" chemate de Iliescu și încadrate de agenți ai *Secan* au năvălit în București ca să zdrobească mitingul-maraton anticomunist din Piața Universității.

[9] Am avut și personal parte de o confirmare, indirectă, dar destul de clară, a ipotezei cu pricina, atunci când, după ce am publicat o serie de articole în care comentam asasinarea prietenului meu în termeni asemănători cu ai lui Matei Călinescu, am început să primesc telefoane și scrisori de amenințare, la Atena.

şi cum, printr-un simbolism întunecat, crima de la Chicago ar fi urmărit să umbrească un simbol luminos.

3. Un mit ca „bun simbolic”

Altfel spus: victima a plătit scump propria-i valoare pe piața „bunurilor simbolice” (Bourdieu). În ce consta însă această valoare, cum a dobândit-o, cum a cultivat-o şi a sporit-o, până în clipa când traiectoria i-a fost retezată de glonțul ucigaşului plătit? Oricât de demodat ar suna astăzi explicațiile deterministe, mi se pare totuşi că, pentru a răspunde la aceste întrebări, trebuie să recurgem la cunoscuta triadă a lui Hippolyte Taine: *la race, le milieu, le moment*. Punând, desigur, în locul „rasei” familia, criteriile respective dau seama despre mijloacele şi resursele pe care ni le transmit, sub o formă sau alta, atât ambientul domestic, de contact nemijlocit, cât şi mediile mai depărtate, istoriceşte constituite, ale educației instituționale şi societății în mijlocul căreia trăim.

Ioan Petru (pentru apropiați şi prieteni, „Nenè”) s-a născut pe 5 ianuarie 1950 la Iaşi, fiind al doilea fiu al lui Sergiu Culianu, avocat şi matematician, şi al chimistei Elena Bogdan, profesoară universitară. Anterior, perechea dobândise şi o fiică, pe Tereza („Tess”), cu doi ani mai mare ca Nenè.

Copilăria e singurul Paradis care aparține de drept omului; cel rezervat de soartă celor doi frați nu rămăsese însă neatins de sălbăticia istoriei. După „reforma” stalinistă a învățământului (1948), mama lor a fost radiată pentru câțiva ani buni din învățământul superior,

iar tatăl, demoralizat, scârbit şi suferind, în imposibilitate de a munci, s-a retras – nevoind să-şi împovăreze familia – într-o „bojdeucă” sărăcăcioasă, unde şi-a petrecut restul existenței în izolare şi mizerie (până la moartea sa, în 1964), îngrijit, cu slabele-i puteri, de fiul său. În acei ani, deci, Ioan Petru a îndurat multe lipsuri. Ceea ce nu i-a lipsit niciodată a fost dragostea, dat fiind că a crescut sub privirea tandră şi atentă a trei femei, prima fiind mama biologică, a doua, mătuşa lui, Ana Bogdan, iar a treia, poate cea mai luminoasă prezență din viața lui în perioada respectivă, dulcea *Manea* sau *Maica*, o călugăriță de la Văratec, care alesese să trăiască în lume – „că acolo era greul” –, luând asupră-şi grija de zi cu zi a fraților Culianu.

Această familie, care pierduse totul, păstra cu zel un întreg patrimoniu spiritual. Din partea tatălui, Culienii veneau din Sud, având rădăcini greceşti, dar, de două veacuri, se contopiseră cu *gentry* (mica nobilime) a Moldovei. Străbunicul Neculai – supranumit *papa* Culianu –, matematician şi membru fundator al *Junimii*, fusese ani la rând (1880-1898) rectorul Universității din Iaşi. Pe latura maternă, bunicul Petru fondase la Iaşi prima catedră universitară de chimie fizică. Fusese şi el rector şi prorector al *Almei Mater Jesensis*, între 1926 şi 1940, perioadă în care nu a ezitat să cheme sever la ordine „cuiburile” studențeşti legionare, plătind-şi fermitatea cu un atentat la viața proprie.

Mediul familial i-a transmis lui Ioan Petru sentimentul datoriei de a continua această tradiție şi i-a lăsat moştenire mijloacele şi uneltele necesare ca să o şi facă. În primul rând, vocația de a întruni spiritul pozitiv, ştiințific, cu umanioarele. În al doilea rând,

Culienii şi Bogdanii, ca multe alte familii din clasa mijlocie românească, erau francofoni *intra muros*; astfel încât cei doi fraţi au crescut bilingvi, iar mezinul a dobândit o rară înclinaţie şi uşurinţă în însuşirea limbilor străine[10]. În fine, i s-a inculcat credinţa în valorile liberale, democratice, şi repulsia faţă de totalitarismele de tot soiul.

Studiile lui Ioan Petru la Filologia bucureşteană, desfăşurate între 1967 şi 1972, i-au furnizat (sunt în măsură să o ştiu, căci mă aflam şi eu, cam tot pe atunci, pe băncile aceleiaşi facultăţi) o educaţie universitară de nivel de la decent până la bun. În ciuda asalturilor brutale ale stalinismului „pur şi dur”, Universitatea românească s-a dovedit destul de rezistentă, graţie mai ales solidelor ei rădăcini europene. În anii „noştri”, a cunoscut chiar o nouă, măcar că scurtă, înflorire. În amfiteatre predau încă legendari supravieţuitori din Interbelic – mulţi dintre ei proaspăt întorşi de prin puşcării –, iar la seminarii, asistenţi şi lectori tineri, cu doar câţiva ani mai în vârstă ca noi, cultivau discuţia liberă şi spiritul critic. În afara Universităţii, poeţii Generaţiei ’60 înmormântau voios realismul socialist, la teatre se jucau piese de avan-

10 În anii maturităţii sale (precoce), scria cu aceeaşi uşurinţă în română, franceză, italiană şi engleză (astfel încât e greu să te pronunţi care a fost cu adevărat limba originală a cutărei sau cutărei alte scrieri a lui). Din studenţie dobândise cunoştinţe solide de latină şi greacă; totodată, se iniţiase în limbi „exotice”, ajungând, bunăoară, să posede satisfăcător limba hindi. În afară de cele de mai sus, citea (cel puţin) în germană şi spaniolă, iar mai târziu, şi în olandeză. În tot cazul, în textele pur literare, prefera, ca şi Mircea Eliade, româna; alternativ, utiliza franceza, ca pe o a doua limbă „maternă”.

gardă românescă şi străină, revistele literare îşi deschideau paginile tinerilor… Desigur, toate acestea au durat foarte puțin, doar un lustru (1966-1971)[11], după care s-a aşternut o iarnă interminabilă, cu „frig şi frică”. Dar scurta „Primăvară românescă” apucase totuși să-şi pună pecetea indelebilă pe sufletele noastre şi destui dintre noi n-am lăsat să ni se fure visele tinereşti şi țelurile mature. În ochii generației mele, emblema respectivei atitudini, pe care am numit-o „rezistență prin cultură”[12], a fost Ioan Petru Culianu.

Pentru un spirit ca al lui, incomparabil mai importante decât modelele culturale propuse de alții sunt acelea pe care el însuşi le alege. De foarte curând, deci, Ioan Petru şi-a făcut un program coerent de viață emulând personalitatea şi cariera lui Mircea Eliade.

Programul respectiv a luat forma unei ucenicii *sui generis*, în cadrul căreia discipolul avea să exploreze acele teritorii pe care, cândva, le parcursese Maestrul, păşind pe urmele lui, dar în absența acestuia. În acea perioadă, Ioan Petru s-a adâncit în studiul limbilor şi civilizațiilor orientale, precum şi al laturii întunecate a Renaşterii, subiecte ce îl preocupaseră pe tânărul Eliade. Poate nicicând nu i-a semănat mai mult Maestrului ca atunci când ucenicea pe lângă el… la distanță. Apropierea lor a survenit după evadarea lui Ioan Petru din România (1972), dar nu imediat şi nici fără piedici, ca şi cum Dascălul ar fi vrut să-l supună pe

---

11 Răstimp în care Ceaușescu, la începutul dictaturii sale, a jucat cartea unei (aparente) liberalizări, în scopul de a se debarasa de vechea gardă stalinistă.

12 Atitudine exagerat de prețuită pe atunci, iar astăzi exagerat de demonetizată.

ucenic la probele dure ale unei inițieri. În cele din urmă, Eliade a intuit „focul sacru” care ardea în tânărul său compatriot şi l-a chemat la Chicago, unde au colaborat într-o serie de proiecte, desemnându-l drept „moştenitorul” catedrei sale de Istoria Religiilor, la *Divinity School*. Cei doi s-au legat şi sufleteşte, iar atunci când Maestrul a plecat pe drumul fără întoarcere (22 aprilie 1986), urmaşul spiritual i-a stat la căpătâi şi i-a închis ochii.

Între timp, Ioan Petru începuse, totuşi, dacă nu să se distanțeze, cel puțin să se diferențieze de Eliade. Mai întâi tematic: între preocupările lui, „orientalismul” a făcut loc unui interes din ce în ce mai pronunțat pentru gnosticism. Dar şi metodologic: trecând prin structuralismul „morfodinamic” al lui Lévi Strauss şi prin „epistemologia anarhistă” a lui Paul Feyerabend, Ioan Petru a lăsat în urmă abordarea mitului ca arhetip – pe care o practicase Maestrul în siajul lui Jung –, începând a privi mitul ca pe o narațiune cu semnificație istoriceşte variabilă. În ultima fază a operei sale (aproximativ de la moartea lui Eliade şi până la propria-i moarte prematură), se pare că dădea târcoale ipotezei că, în datele epistemologice ale Ştiinței Religiilor, există în stare latentă o gnoseologie atotcuprinzătoare, pe care medievalii ar fi numit-o *mathesis universalis*. Iată cum o comentează Umberto Eco:

> Culianu susține că ideile se constituie în sisteme, pe care le putem privi ca pe nişte obiecte mentale; aceste obiecte, ce există într-o dimensiune logică, se compun şi se separă într-olaltă în baza unei *ars combinatoria* de tip matematic. (...) După cum se ştie, în natură domnesc combinațiile câtorva forme şi scheme elementare; de o legitate analoagă ascultă şi religia, şi ideile științifice şi filosofice.

Alături de celebrul Maestru nu a ajuns deci un învățăcel necopt, ci un savant întru totul *format*, care, obiectiv vorbind, îi datora mult mai puțin decât ambii ar fi fost dispuşi să recunoască. Deci, pentru noi, întrebarea se pune cu stringență: a fost cu adevărat Culianu „discipolul" lui Mircea Eliade? După părerea mea, pentru Ioan Petru, Maestrul fost, de la distanță, un model de urmat, iar din apropiere, unul de depăşit.

În prima calitate, Eliade şi-a chemat discipolul să-l urmeze acolo unde îl împingea chiar propria-i vocație, adică în direcția în care creația teoretică se „logodeşte" cu cea artistică. I-a revelat, de asemenea, vastele domenii ale *fantasticului*[13] (o zonă, de altfel, strâns înrudită cu obiectul Ştiinței Religiilor). La rândul său, Ioan Petru şi-a elaborat o concepție originală, potrivit căreia opera literară e ceva mai mult decât un obiect lingvistic: nu o secvență de cuvinte şi de fraze, ci una de fantasme cu substrat mitic, o *secvență fantastică*. Astfel, el a depăşit *fantazia* eliadiană, descoperindu-l pe Borges. Argentinianul – subliniază tânărul scriitor român, formulând, indirect, propriile-i ambiții în materie – ne dezvăluie că ficțiunea, deşi fantastică, sau poate tocmai de aceea, e în măsură să deschidă o „dezbatere vitală şi profundă" cu cititorul. Şi adaugă, cu un oarecare regret: „Ceea ce filozofia ar fi trebuit să facă, dar nu poate din cauza lipsei de vitalitate la care este condamnată de Academie, de Universitate, de situația ei, precară astăzi."

---

13 De genul fantastic țin trei romane și alte trei culegeri de povestiri ale lui I. P. Culianu. Arhiva defunctului n-a fost încă explorată în întregime, deci ne mai poate rezerva surprize.

O altă învățătură a lui Eliade are de-a face cu *universalitatea* Istoriei Religiilor ca știință și poate fi rezumată în ideea că reprezentările și credințele oamenilor de pretutindeni cu privire la supranatural și extramundan constituie stratul cel mai adânc al civilizației omenești – și de aceea omenirea de astăzi trebuie să se apropie de ele cu afectuoasă înțelegere, fără excluderi sau discriminări. Această lecție a Maestrului, Ioan Petru și-a însușit-o de la distanță. De aproape, „discipolul" a înaintat cu încă un pas, deducând din viziunea lumii latentă în culturile arhaice o filosofie de viață valabilă pentru societățile moderne. E vorba, nici mai mult nici mai puțin, de conceptul deosebit de fragil, dar și deosebit de prețios al *pluralismului*: singura mentalitate care garantează simbioza și sinergia civilizată a indivizilor cu crezuri și convingeri divergente. Pas pe care Eliade n-a vrut sau n-a putut să-l facă, rămânând prizonierul inaderenței la valorile liberale, predominantă în rândurile „generației tinere" interbelice. De acest climat intelectual s-a distanțat Ioan Petru, pricinuindu-i iritare Maestrului și atrăgându-și ura incorigibililor nostalgici ai totalitarismului.

Postura respectivă a devenit originea metamorfozei sale postume într-un simbol politic sau chiar (cum subliniază Eco) într-un „mit". În persoana victimei, tinerii și tinerele din România postcomunistă au recunoscut un potețial „Havel al nostru", de care „ticăloșii s-au îngrijit să nu știm, iar când se pregătea să revină în țară, pur și simplu l-au ucis!" (cum scria un bloger român în 2009). Pe drept sau pe nedrept, cuvintele sale dau glas mâniei de a vedea zădărnicită

speranța unei purificări a vieții publice autohtone, prin accesul la spirit.

Într-unul dintre cele mai angajate şi angajante texte politice ale sale, Ioan Petru vorbeşte despre „păcatul împotriva spiritului”, care mai-mai că ar depăşi capacitatea de iertare a lui Dumnezeu însuşi. La scară lumească, păcatul cu pricina înseamnă „imobilism, minciună consolidată, *genocid cultural*” şi constituie „marca de fabrică” a nazi-comunismului. Profetic diagnostic, confirmat în chip tragic de crima de la Chicago, ca *asasinare a spiritului*.

4. Nenè, în oglinda amintirii

Îndărătul „mitului Culianu”, bun simbolic a cărui valoare ne-a confirmat axiologic, răsfrângându-se asupra întregii noastre generații, se afla însă *Nenè*: un om viu ca puțini alții (de parcă ar fi ştiut că-i era dat să plece de timpuriu din lume şi s-ar fi străduit să-şi compenseze scurtimea vieții cu intensitatea trăirilor); un prieten ce mi-a stat în preajmă atât de puțin şi pe care l-am iubit atât de mult.

Biografiile noastre s-au intersectat doar pentru cinci ani (1967-1972), dar anii aceia aveau fervoarea şi strălucirea tinereții. Apoi mai comunicam doar sporadic, fiecare mesaj ajuns la destinație fiind un mic şi nesperat miracol. Ce altceva puteam să aşteptăm de la sticlele aruncate în ocean şi purtate de colo-colo, dinspre niciunde către nicăieri, de valurile şi curenții exilului? La începutul celui de-al doilea deceniu al secolului XXI, Nenè ar fi împlinit 61 de ani. Pot foarte bine să-mi închipui cât de sus l-ar fi purtat viitorul

anulat, dar nu mai pot să rechem în minte trecutul trăit de noi doi, împreună. Ai zice că oglinda amintirii mi-a fost şi ea sfărâmată de glonţul fatal din Chicago.

Tot ce am izbutit să adun sunt doar câteva ţăndări, sperând să pot încropi din ele un soi de mozaic. Întrînsul nu apare imaginea lui, ci doar urmele privirii mele contemplându-l, aşa cum îl vedeam pe atunci, aşa cum astăzi îmi închipui că l-am văzut cândva.

Când ne-am cunoscut, el mergea pe 18 ani, iar eu aveam doar 20. Cu toată diferenţa minimă de vârstă, am dezvoltat faţă de Nenè un „sindrom patern”, o nevoie irepresibilă de a-l ocroti, aşa cum ocroteşti ceva sau pe cineva nu neapărat fragil, dar nespus de *preţios*. Într-adevăr, băiatul acela de la Iaşi, abia ieşit din adolescenţă, îmi amintea de „Prâslea” cel din basme, sau mai degrabă de acel *puer divinus* care, în diversele mitologii ale lumii, e „cel mai slab şi cel mai puternic”.

Într-o promoţie cu adevărat dotată şi matură ca a noastră – cea care a trecut prin Filologia bucureşteană în a doua jumătate a anilor ’60 –, neobişnuitele daruri ale lui Nenè, maturitatea lui intelectuală ieşită din comun, săreau în ochi de departe. Nu cred că exagerez afirmând că purta, la vedere, însemnele *geniului*. Două exemple, mai degrabă anecdotice. În vremea când se pasionase de hinduism şi de orientalism, în genere, şi-a cultivat o asemenea capacitate de concentrare, încât, într-un răstimp minim, aşezat pe podea în poziţie de lotus, cu o scândură pe genunchi, era în stare să aştearnă pe hârtie o pagină aproape fără ştersături, pe care o puteai duce direct la tipografie. În aceeaşi perioadă, mă tot îndemna să ne apucăm împreună de studiul *Bibliei*; dar, pe când eu m-am dat bătut după *Bereshit Elohim* („La început a făcut Dum-

nezeu…”), el, într-o săptămână, își croise largi cărări prin hățișul gramaticii ebraice[14].

Și totuși (câtuși de puțin contradictoriu!), carismaticul meu prieten nici nu era și nici nu semăna a „tocilar”: era un băiat normal, *vesel*, cu o irezistibilă aplecare către glume și farse. Și sub acest aspect l-aș așeza în centrul „găștii” noastre nebune-nebune, care își făcuse din humor o atitudine de viață. Destule dintre poznele noastre se apropiau vertiginos de o limită primejdioasă, de vreme ce urmăreau să ridiculizeze solemnitatea *establishment*-ului, atât academic, cât și politic.

Cea mai nevinovată năzbâtie a fost „învestirea” Cenaclului *Junimea* al Universității cu lecturi și intervenții „provocatoare”. Sătui, bunăoară, de „dictatura” lingviștilor structuraliști în Facultate, ne-am adunat vreo zece inși și, prin metoda *cadavre exquis*, am compus un număr apreciabil de poezele de un absurd delirant, cărora le-am adăugat în exergă citate, firește inventate, firește potrivite ca nuca în perete, din Saussure, Hjelmslev, Chomsky și alte „vaci sacre” ale structuralismului. Le-am semnat cu numele a doi dintre noi, pe când ceilalți au pregătit o „critică de întâmpinare” pe măsură. A fost un *show* de pomină, care i-a distrat enorm pe colegii noștri, iar pe politrucii însărcinați cu supravegherea Cenaclului i-a exasperat până la perpexitate.

---

14 Ulterior a căutat chiar să obțină o bursă în Israel, cu scopul de a studia *Cabala*, pe lângă prietenul său Moshe Idel (și el cu rădăcini moldave), care la ora actuală e o autoritate incontestabilă în domeniul misticismului ebraic.

Mai puţin inocent era „terorismul" exercitat de noi la examenele de Materialism Dialectic şi de Socialism Ştiinţific, cu citate, inventate şi acelea şi perfect eretice, din Marx – Engels – Lenin. Cum trimiterile noastre (de tipul *Opere*, vol. 42, pag. 105) erau cu neputinţă de coroborat pe loc, profesorii de marxism, de obicei activişti ignari şi complexaţi, preferau să scape de noi… cu un zece.

Orice limită am depăşit-o însă, Nenè şi cu mine, în vara lui '69 sau '70, când am străbătut tot nordul Moldovei în minusculul *Cinquecento* al unui prieten din Bologna, împodobit cu abţibilduri cu emblema FAI (*Federazione Anarchica Italiana*). Ba chiar, într-un orăşel de provincie, ne-am făcut apariţia la o soareà dansantă utecistă, transmiţând ţărănuşilor fâstâciţi „salutul revoluţionar al tovarăşilor italieni".

În termeni de *common sense*, comportamentul nostru era curat iresponsabil şi putea să ne coste scump. De ce am făcut-o? Răspunsul nemijlocit – „din spirit ludic" – ascunde şi un motiv mai adânc: încărcat de semnificaţie prin risc, jocul devenea un act de libertate. Asemenea „jocuri serioase" a continuat Nenè să joace, mental sau *in actu*, tot restul vieţii (*Iocari serio* e titlul unei cărţi a lui; *Mind games*, al alteia).

E de mirare, deci, că joaca noastră (cu focul!) a sfârşit prin a atrage atenţia Organelor? Nu că n-am fi avut-o de la bun început: din raţiuni de „origine socială nesănătoasă" şi de rude în străinătate, dar şi datorită frondei noastre faţă de regim, din care, cu nepăsare juvenilă şi în climatul politico-ideologic oarecum mai „destins" al acelor ani, nu făceam niciun secret… Dar episodul „anarhist" a fost picătura care a făcut paharul să se reverse. Ca atare, la începutul următorului an

academic, am primit la Universitate vizita unui căpitan al *Secan*-ului. Incredibil dar adevărat, respectivul răspundea la numele de tovarăşul Ureche şi avea, evident, ordine să ne „recruteze”, folosind drept argument cunoscutul cocteil de tentații şi amenințări. Văzându-ne deci „înghesuiți”, singura soluție la îndemână a fost să facem urgent cerere de intrare în partid, în ideea că, în noua calitate, am fi fost scutiți de asemenea şicane.

Şicanele n-au încetat însă cu totul. E adevărat că, în ce mă priveşte, s-au mai rărit (poate şi pentru că, între timp, absolvisem Facultatea şi am apucat să fiu repartizat asistent la Catedra de Spaniolă, iar imediat după aceea am fost chemat să-mi satisfac serviciul militar). Lui Nenè însă „i-au copt-o”. Aşa încât, în anul următor, când i-a venit rândul să absolve şi el, a văzut închizându-se în fața lui toate porțile, frustrate toate expectativele sale legitime, într-un cuvânt, s-a văzut socialmente marginalizat. Iată rațiunea pentru care, atunci când (*in extremis* şi probabil dintr-o omisiune a Organelor) i s-a aprobat un voiaj la Perugia, pentru cursuri de vară de cultură italiană, după ce bursa i-a expirat la capătul perioadei respective, a decis să nu se mai întoarcă în România.

5. Fuga fugii

Următorul capitol al biografiei lui Culianu (1972-1991) s-a desfăşurat în afara câmpului meu vizual. Pot totuşi să-l reconstitui mental, după mărturiile unor terți şi prin analogie cu propriile mele experiențe similare.

În faza respectivă, Nenè a trăit – cum era şi de aşteptat la un avatar al arhetipului *puer divinus* – suprema umilire şi triumful cel mai radios. A cunoscut mizeria lagărelor de refugiaţi; a aşteptat un ajutor din partea lui Eliade şi, în locul lui, a avut parte de rezervă, preget şi amânări; complet demoralizat, a încercat (din fericire, fără succes) să se sinucidă... La experienţa, oricum traumatică, a expatrierii, veneau să se adauge remuşcările pentru represaliile suferite în ţară, din cauza lui, de cei dragi[15]. Nu a cedat însă la şantajul exercitat de *Secan* şi i-a scris mamei sale: „Voi reveni doar ca învingător”. Şi victoriile n-au întârziat să se arate. Şi-a cucerit stima unor istorici ai religiilor, precum şi a altor cărturari de renume, din Europa şi America (Ugo Bianchi, Hans Jonas, Michel Meslin, Moshe Idel, Umberto Eco, Harold Bloom, Ellemire Zolla...). A cules roadele maturităţii creatoare: o bogată recoltă de articole, studii şi cărţi de specialitate, dar şi scrieri originale de ficţiune. În cele din urmă, şi Eliade şi-a lăsat rezervele deoparte şi, cum am arătat, l-a chemat lângă el.

Nu cumva însă, fără să vrea, Maestrul l-a convocat şi la o altă întâlnire, îndelung amânată, pe care în cele din urmă Nenè n-a putut s-o evite? Nu cumva la Chicago l-a ajuns „braţul cel lung al Revoluţiei”, cu care Organele continuau să-i ameninţe pe cei ce reuşiseră să le scape din gheare: un braţ la capătul căruia o mână ba agita „umbrela bulgărească”, ba apăsa pe trăgaciul fatalului Beretta 25, în fatidica zi de 21 mai

[15] Doamna Elena a fost obligată să se pensioneze înainte de termen, iar Tereza şi-a pierdut postul de asistentă la Facultatea de Litere.

1991?... Cei care l-au întâlnit în anii exilului depun mărturie că Nenè simțea pretutindeni acel braţ oribil gata să-l atingă şi de aceea și-a compus viaţa în chip de *Artă a Fugii* – în dubla accepțiune a termenului în limba română[16].

Cadenţa ei dramatică n-a răsunat în vreo sală de concert, ci s-a rostogolit pe meridianele planetei, până ce, aproape de coasta Pacificului, spațiul din fața ei s-a sfârşit. Şi atunci *fuga fugii* s-a încheiat în nemişcare şi tăcere. Aşa i-a fost zădărnicită lui Nenè întoarcerea acolo unde îl aşteptam toţi cei ce l-am iubit. Chiar dacă a lipsit de la întâlnire, prietenul trecut în veşnicie nu ne-a înşelat aşteptările: în numele nostru el e, definitiv, *învingătorul*.

---

16 Dublă accepțiune care se regăsește în titlul culegerii de povestiri, de o cuceritoare prospețime, din prima tinerețe a lui Nenè. Oprită de cenzură în 1972, cartea a apărut postum, în urmă cu un deceniu și jumătate (2002).

Istorii mittel-europene despre captivitate şi trădare

Geopolitic vorbind, Europa Centrală (*Mitteleuropa*) cuprinde bazinul dunărean care, timp de mai multe veacuri, a constituit teritoriul vechii Austo-Ungarii. După Primul Război Mondial şi până astăzi, fantoma Imperiului dezmembrat nu a încetat să bântuie regiunea, în chip de „lume” latentă „îndărătul etniilor”[1]. Poate de aceea *Mitteleuropa* devenit „patria minorităţilor” *par excellence*, cu state naţionale insuficient consolidate şi de aceea pradă uşoară pentru nazişti, iar mai apoi căzând în captivitatea Sovietelor.

În România nu suntem prea familiarizaţi cu problematica regională respectivă, măcar că aparţinem şi noi, cel puţin în parte, Europei Centrale, iar dilemele şi impasurile acesteia seamănă foarte bine cu cele cărora au a le face faţă „dragii” noştri Balcani. Din fericire, *quasi*-absenţa informaţiei ştiinţifice vine să o umple (în traduceri mai mult decât decente) literatura *mittel*-europeană. Din fericire, şi mai pertinent, ştiut fiind că raţionalitatea Istoriei congelează drame omeneşti fierbinţi, pe când literatura e în stare să întrupeze evenimentele descărnate într-o „carne vie”, adică – vai! – şiroind de sânge.

---

1 Această reuşită formulă îi aparţine lui Johannes Urzidill (1896-1970), membru al grupului, foarte activ în Interbelic, al scriitorilor praghezi de limbă germană (Kafka, Max Brod, Franz Werfel ş.a.).

Într-una dintre cărțile sale amare şi ironice, Danilo Kiš, figură de frunte a acestei literaturi, lasă preț de o clipă să se audă strigătele sfâşietoare ale „unui *Volksdeutscher*, un oarecare Franjo Hermann”, asupra căruia Rezistența iugoslavă „face dreptate şi aplică răzbunarea poporului” (*Enciclopedia morților*, 1983). Instantaneul cu pricina luminează soarta dureroasă a populațiilor de limbă germană din regiune, care, după război, s-au văzut puse în postura de „țapi ispăşitori” ai atrocităților hitleriste.

Unul dintre episoadele acestei tragedii ascunse îi priveşte pe şvabii din Banat (*Banater Schwaben*) şi pe saşii din Transilvania (*Siebenbürger Sachsen*), grupuri etnice sosite pe acele meleaguri în chip de colonişti, între secolele al XIII-lea şi al XVIII-lea, şi eliminate la sfârşitul secolului XX, ca minorități nedorite, pe care Ceauşescu, literalmente, le-a *vândut* Germaniei Occidentale. Preludiul dur al acestei epurări etnice „blânde” l-a constituit, la finele războiului, prima dezrădăcinare a germanilor din Europa Centrală, rechiziționați de Armata Roşie şi expediați în Uniunea Sovietică la muncă (silnică) de „reconstrucție”. Astfel, la începutul captivității ei, regiunea a cunoscut strămutări masive de populații, simetric inverse şi etic echivalente acelora comise de nazişti în dauna altor naționalități. Supraviețuitorii uriaşei armate de sclavi au revenit la vechile lor vetre, dar nu pentru un trai „normal”, căci de aci înainte viața li s-a scurs în aşteptarea plecării definitive *am oben* („acolo sus”), adică spre Germania. Între timp, ei înşişi şi mai ales copiii lor au găsit forța şi curajul de a consemna, în poeme şi narațiuni, fizionomia unei lumi „şezând” (ca să zic aşa) „pe valize”.

1. Un *Bildungsroman*

„Compatrioata” noastră Herta Müller (Premiul Nobel pentru Literatură, 2009) deține un loc al ei, vizibil, în cadrul literaturii germane din România (*Rumänien-Deutsche Literatur*), tot mai vizibilă și aceasta de când, acum câteva decenii, a intrat în atenția germanisticii mondiale.

Dintre cele două scrieri ale Hertei Müller pe care le examinez aici, *Leagănul respirației*[2] tratează tocmai tematica deportărilor şi se bazează pe experiența trăită a poetului Oskar Pastior[3]. Cu toate acestea, cartea nu are ambiția de a fi o mărturie sau un denunț (deşi poate fi citită cu profit în ambele sensuri). După cum ne informează Herta Müller, cei doi autori au început să scrie *Atemschaukel* împreună. Moartea subită a lui Pastior a întrerupt proiectul inițial, „deturnându-l” mai apoi în direcția romanescului. Cu alte cuvinte,

---

2 Original: *Atemschaukel*, München, Carl Hanser Verlag, 2009. În românește de Alexandru Al. Șahighian, București, Humanitas Fiction, 2010. Am consultat și versiunea greacă, *Ho angelos tes peinas* („Îngerul foamei”), Atena, Ed. Kastaniotis, 2010, trad. de Yota Lagoudakou.

3 Oskar Pastior (1927-2006) s-a născut și a crescut la Sibiu (Hermannstadt). După întoarcerea din Rusia (1949), a reușit să-și termine studiile și a început să publice poeme în presa de limba germană din România, dar, pe de altă parte, n-a încetat să fie hărțuit de Securitate, situație care, în cele din urmă, l-a determinat să se expatrieze (1968). La Berlin, unde s-a stabilit în continuare, Pastior a continuat să scrie și să publice poezie și eseuri; din 1992, a devenit membru al grupării internaționale de literatură experimentală Ou. Li. Po. (*Ouvroir de Littérature Potentielle*).

convertindu-l într-o operă unde conținutul documentar e legitimat axiologic pe dimensiunea *literarității*.

Premisa întregii proceduri constă în trecerea de la nivelul empiric la cel ficțional. În speță, materialul autobiografic preexistent este absorbit de o convenție literară, aşa-numita „narațiune la persoana întâi” (*Icherzählung*), care cade în sarcina unuia dintre personaje (*homodiegeză*), având u-şi propriile date personale, indiferent cât de identificabile cu acelea ale oricărui model „real”. În acest sens, Herta Müller concesionează *eul* narativ eroului său numit Leo Auberg, în vârstă de 17 ani, de origine mic burgheză, membru al minorității germane din Transilvania românească, supusă cunoscutelor represalii din partea sovieticilor. Tribulațiile naratorului se înscriu deci într-un context istoric mai larg; însă, pentru a deveni cu adevărat narabilă, „marea” Istorie trebuie încadrată în „mica” istorie a trăirilor individuale. Ca atare, Leo dezvoltă o serie de asociații mentale cu ajutorul cărora iminenta catastrofă publică devine soluția la o dramă privată. Tânărului protagonist i se întâmplă ceva cu totul inavuabil: „un lucru anapoda, murdar, neruşinat şi frumos”, legat de o anumită înclinație şi opțiune sexuală care, dacă i-ar fi descoperită, ar atrage asupră-i rigoarea legii şi oprobriul familiei. Primejdia şi tăcerea silită strivesc obiectul dorinței, ce devine o povară permanentă „în ceafa” amantului, precum „oaia” purtată pe umeri în chip de guler de Sfântul întrezărit cândva într-o biserică gotică. Astfel încât, date fiind opresiunea la care e supus şi pericolele ce îl pândesc în „degetarul [...] micului oraş, unde toate pietrele aveau ochi”, nimic mai firesc ca eroul să-şi dorească „evadarea”, fie şi într-un lagăr rusesc, să vadă în de-

portare o eliberare. O emancipare neaşteptată şi dură, impusă din afară, dar care va pune capăt adolescenței năuce a lui Leo („la cei şaptesprezece ani ai mei, încă mai eram teribil de necopt la minte"), plasându-l, în sfârşit, pe orbita *maturizării*.

Această componentă tematică ne ajută să depistăm în cartea Hertei Müller – ținând seama şi de contextul istorico-literar – un soi de dialog cu așa-numitul *Bildungsroman*, de lungă şi prestigioasă tradiție în literele germane. În speță, scenariul formării eroului (*Bildung*) este aici o călătorie, s-ar zice inițiatică, în tot cazul deplasarea lui dintr-un ambient familiar într-unul străin. Ca atare, nu cred că mă înşel semnalând în *Leagănul respirației* existența unor aluzii la faimosul *Wilhelm Meisters Wanderjahre* („Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister", 1821-1829), de J. W. Goethe[4]. În romanul cu pricina, un loc important îl ocupă vizita protagonistului în „provincia pedagogică" (*pädagogische Provinz*), unde îl va lăsa o vreme pe fiul său Felix, cu scopul ca acesta să primească educația potrivită „pentru trup, suflet și spirit" (*für Leib, Seele und Geist*) și astfel să devină un om întreg (II: 1-2 și 8-9). Dacă, deci, ipoteza mea se susține, raportul de intertextualitate dintre cele două opere constă, în principal, în *lectura ironică* a episodului goethean de către autoare.

Într-adevăr, şi în cartea ei este vorba de maturizarea unui adolescent într-o „provincie pedagogică", doar că, pentru Leo, aceasta e lagărul. Acolo, trupurile, sufletele şi spiritele se află în jurisdicția absolută a

---

[4] Care este sechela târzie a și mai cunoscutului *Wilhelm Meisters Lehrjahre* („Anii de învățătură ai lui Wilhelm Meister"), 1795-1796.

Îngerului Foamei. Supremul educator pune în aplicare strategii didactice urmărind eradicarea umanității din om, iar la limită chiar anularea Omului ca specie. Rezultatele sunt pe potriva țelurilor propuse. Când, bunăoară, respirația „se leagănă”, cerul gurii ți se face ca o piele de iepure întinsă și un alt iepure, alb, îți crește pe față, e semn că trupul și-a însușit știința morții prin inaniție. Când avocatul Paul Gast înfulecă porția soției sale, iar Îngerul Foamei o înfulecă pe ea, e semn că, lepădând ultimele vestigii de milă și afecțiune, sufletul a absolvit și el Academia concentraționară. Și când, la șaizeci de ani de la eliberarea din lagăr, fostul deținut tot mai mănâncă „împotriva foamei”, e semn că și spiritul a asimilat învățăturile Îngerului.

Totuși Îngerul Foamei n-are dreptul să se simtă victorios, atâta timp cât măcar unii dintre ostaticii săi au reușit să supraviețuiască stagiului educativ în „provincia pedagogică” a Gulagului, fără să se transforme în monștri. Între ei, și naivul adolescent din Transilvania, care, cu adevărat, *se maturizează* în lagăr, de vreme ce, cum se zice, „ceea ce nu te ucide te face mai puternic”. E o „rețetă” binecunoscută celor care au avut de înfruntat diversele totalitarisme ale secolului XX; este, așa cum a numit-o Václav Havel, redutabila „putere a celor fără putere”.

Herta Müller își recomandă scrierea drept *roman*, ceea ce, ca să fim exacți, ridică întrebarea *în ce sens?* Nu că „regula” romanului ar fi din cale afară de severă (ba chiar dimpotrivă); dar este vorba, totuși, de un gen *narativ*, iar în *Leagănul respirației* tocmai dimensiunea narativă apare oarecum precară. Încercând deci a preveni „gâlceava canonică”, am abordat cartea (sper că nu întru totul arbitrar) ca pe un *Bildungsro-*

man „de călătorie”, având ca model îndepărtat cel de-al doilea *Wilhelm Meister* al lui Goethe. În treacăt fie zis, *călătoria*, în măsura în care din simplă temă accede la rangul de parametru structural – „cronotop al călătoriei”, ar zice Bahtin –, ne îndeamnă să vedem aici, *in nuce*, un „picaresc” (concentraționar) şi, pe alocuri, o istorie „de moravuri” (tot concentraționare). Asfel încât, în ciuda componentei narative prea puțin „ortodoxe” – ceea ce, precizez, pentru mine nu constituie un defect –, *Leagănul respirației* satisface un standard de gen şi mai important al romanului, şi anume caracterul *enciclopedic* al acestuia.

2. „În preajma Revoluției”

Din contră, *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (2009)[5], necanonică şi aceasta ca roman, nu este totuşi lipsită de o oarecare intrigă şi de un minim conflict: iată, potrivit gustului comun, condiția necesară şi suficientă a romanescului. Pe de altă parte, e de semnalat că aici autoarea nu contemplă lucrurile sub unghi „minoritar”, ca în majoritatea celorlalte cărți ale sale. *Vulpea...* e, în speță, o istorie despre *trădare*, dar într-o perspectivă mai „universală”, căci focalizată asupra dramei unei întregi țări, veşnic trădate.

---

5 *He alepoú etan kai tote ho kynegós*, traducere în limba greacă de Costas Kosmás, Atena, Ed. Kastaniotis, 2010. Din păcate, nu am putut consulta versiunea românească a Norei Iuga, *Vulpea era de pe atunci vânătorul* (Univers, București, 1995, cu o prefață de Gerhard Csejka). Romanul dezvoltă scenariul filmului *Vulpe Vânător*, scris de Herta Müller și Harry Merkel și realizat de Stere Gulea (1993).

Ca decor, autoarea alege un oraş oarecare din Europa Centrală[6], iar ca protagoniste, două femei oarecare. Însă cadrul temporal al istoriei lor nu e câtuși de puțin unul oarecare. Chiar dimpotrivă: eroinele traversează ultimele luni, cele mai atroce, ale tiraniei lui Ceauşescu. Fiecare cu iubirile ei, amândouă cu prietenia ce le leagă, Clara şi Adina caută să reziste coşmarului public, să se fortifice într-un spațiu protejat, cât mai *al lor* cu putință. Obiectiv aproape de neatins în țara şi în vremea cu pricina, când sfera privată e neîncetat maculată, deformată, trădată. Dragostea şi amiciția, bunăoară, sunt şi ele instrumentalizate. Ca atunci când un ofițer de Securitate *under cover* se va folosi de amantă ca să iscodească raporturile prietenei acesteia cu un grup disident: „Te fute în serviciu comandat", o interpelează victima, indignată, pe complicea involuntară a persecutorului.

Trădarea nu lasă deci nimic neatins, iar din cercul ei nu există scăpare. Până şi timida luminiță ivită la capătul tunelului se va stinge curând, căci cei trădați îşi merită soarta. E cazul clasic al românilor care, fatalişti şi frivoli, constatând că „revoluția" lor nu a făcut decât să le recicleze stăpânii, reacționează stereotip: „Ia mai dă-i în mă-sa"...[7]

---

6 Foarte discret, orașul e numit spre sfârșitul cărții: este vorba de Timişoara, leagănul revoltei anticomuniste românești din 1989.

7 Locuțiunea, pusă de autoare în exergă și repetată în chip de laitmotiv în paginile cărții, îi aparține poetului *underground* rus Venedikt Yerofeyev (1938-1990). Versiunea greacă recurge la o expresie ce denotă lehamite, provenind, bănuiesc, din originalul german (*es*) *macht nichts* („nu face nimic"). Cum am însă motive să cred – voi arăta

3. Stil şi *backgound* lingvistic

Aşa cum spuneam, scenariul narativ – mai evident în *Vulpea...*, mai discret în *Legănul respirației* – nu este latura „forte" a celor două cărți.

Incomparabil mai importantă mi se pare dimensiunea lor *poetică*. Dar care, *nota bene*, nici „uşure" nu e (adică lirică), nici „decorativă" (precum poeziile inserate de Goethe în *Wilhelm Meister*). La Herta Müller, poeticitatea scriiturii e prin excelență *funcțională*, în măsura în care creează *atmosferă*. Uneori de nuanță suprarealistă, alteori expresionistă, atmosfera cu pricina e în chip fundamental hipnagogică, respiră *onirism*. În primul roman, spre exemplu, „delirul" şi stările halucinatorii provocate de foame trimit la „dereglarea sistematică a simțurilor" (*dérèglement systématique des sens*), teoretizată de protosuprarealişti precum Rimbaud. În celălalt roman domneşte coşmarul, cu imagini obsesive ce sugerează mai degrabă Expresionismul. Aşa ar fi „bucla" şi „ochiul negru" al dictatorului, bântuind zilele şi nopțile supuşilor săi. La fel şi ambivalenta blană de vulpe, care, pe de-o parte, e o relicvă emblematică a copilăriei, iar pe de altă parte, masacrarea ei sadică marchează invazia brutală a „organelor" şi abolirea sferei private.

O altă trăsătură stilistică se constituie pe dimensiunea multi- şi interculturală a literaturii Hertei Müller. Într-adevăr, atât autoarea, cât şi personajele ei vin din Europa Centrală plurilingvă şi multietnică, iar limbajul

---

mai încolo de ce – că discursul Hertei Müller subîntinde (să zicem) un „substrat românesc", am făcut apel la imprecația pe care ar folosi-o românul în starea de spirit respectivă.

lor poartă urmele interacțiunii dintre germana banato-transilvană şi română, atât la nivel expresiv propriu-zis, cât şi la acela al *realiilor*.

Așa de pildă, toponimul *Erlenpark*, menționat în *Leagănul respirației*, nu e altul decât parcul sibian „La Arini". Tot astfel, în *Vulpea...*, mi s-a părut că recunosc, trecute prin dublu filtru – grecesc (perceput) și german (bănuit) – ziceri româneşti precum „Moaş' ta pe gheață", parodia studențească a cântecelului „Suflecată până la brâu" (unde, după fiecare vers, se adaugă alternativ „sus" și „jos", ceea ce induce conotații sexuale cu efecte comice), ba chiar aluzii la *hit*-urile popularei formaţii rock timişorene *Phoenix*, din anii '70. Datele de soiul acesta nu sunt direct accesibile cititorului din Germania „metropolitană", iar când (şi dacă) sunt descoperite, ele conferă textului un „farmec exotic", precum (să zicem) românismele în proza franceză a lui Panait Istrati.

Atari caracteristici reprezintă provocări majore pentru traducător(i). Ele merită o dezvoltare independentă, măcar într-o scurtă „apostilă" la articolul de față (cf. *infra*: Addenda 3).

August Prostul în Circul totalitar*

În fața (încă) unei cărți noi, firesc e ca cititorul, pe zi ce trece tot mai exigent (și mai suspicios), să se întrebe *ce* i se oferă și *de ce* să o citească. Prima întrebare se referă desigur la *genul* literar al cărții respective, iar identificarea lui răspunde în parte, pozitiv sau negativ, la a doua. Principalul impuls la lectură este însă *tema* operei, între altele și pentru că, pe această dimensiune, o carte concretă dobândește conotații (ca să zic așa) „transcendente". Goethe bunăoară, intuind nevoia acestei duble justificări în fața cititorului, își deschidea *Faust*-ul cu două prologuri, dintre care unul „la Teatru", iar celălalt „în Cer".

Rog ca aluzia mea la un precedent atât de ilustru să nu mi se catalogheze drept trufie. Vreau doar, prin analogie, să relev faptul că, dacă tot este vorba *Despre clovni*, *ce*-ul și *de ce*-ul scrierii pe care o comentez în prologul de față trebuie căutate în sfera Circului.

Norman Manea însuși dezvoltă de altfel această metaforă de bază, precizând chiar că, ori de câte ori

* În versiune inițială, acest text fusese destinat să servească drept introducere la versiunea greacă a volumului *Despre clovni. Dictatorul și artistul*, de Norman Manea (1997). Traducerea a apărut în 2002, la Editura Agra din Atena, dar, la momentul respectiv, eseul meu nu a ajuns să-și aibă uzajul proiectat. De aceea mi se pare amuzant să-l reiau aici, în chip de „critică de întâmpinare" *a posteriori* sau de prolog… defazat.

cortul magic este întins în vreun loc, înăuntrul lui retrăiesc forme şi funcţii ale vechii „culturi populare a râsului” (Bahtin). Spre exemplu anumite „măşti” care, deşi provin din felurite alte spaţii, astăzi s-au aclimatizat pe deplin sub bolta circului. Cea mai faimoasă dintre ele îi aparţine bufonului, paiaţei sau clovnului. Acest personaj comic constituie o a doua metaforă pe care se sprijină cartea de faţă. Acestea fiind zise, rămâne să ne întrebăm cum şi în ce măsură cele două axe metaforice dau formă şi structură operei.

La un prim nivel, *Despre clovni* îşi asumă condiţia de eseu, gen ce tratează un conţinut de idei cu mijloace care aparţin scriiturii literare. Trebuie totuşi semnalat că Circul a moştenit de la cultura râsului „principiul metamorfozei”, care favorizează oricum fluiditatea structurilor şi a genurilor. Spre exemplu, un raport între conţinut şi mijloace analog aceluia care există în eseu se potriveşte la fel de bine romanelor ironice ale lui Milan Kundera (dintre care, la o privire mai atentă, multe nu sunt decât „eseuri narative”). Scriitorul român se află pe aceeaşi lungime de undă. În cartea sa, procedurile eseistice includ un parametru de trăire şi instrumentalizează discursul autobiografic, la cititor ajungând în final un încântător hibrid, o scriere (să-i zicem) metisă, pe care aş numi-o *eseu-mărturie*.

Cele de până aici seamănă mai mult sau mai puţin cu o scamatorie de circ, în sensul că ne transportă într-o clipă de pe terenul genului, pe acela al conţinutului. Aici, interesul ne e focalizat asupra temei centrale a cărţii, care este mărturia personală despre o dramă colectivă. Fiabilitatea martorului e în afara discuţiei, ca de altfel şi particularitatea unghiului său

optic. În mijlocul Circului totalitar care a fost „socialismul real" în genere (și România lui Ceaușescu în speță), un artist meditează asupra mecanismelor defensive la care poate recurge spiritul față cu tirania. Procedeele cu pricina țin și ele de arsenalul Circului, iar artistul însuși se confundă cu popularul clovn *August Prostul*.

Într-o carte a sa mai veche, N. Manea descria pe larg vremea când el însuși ucenicea ca bufon, climatul

> în care s-ar fi putut forma sau deforma un tânăr oarecum candid, vag melancolic, probabil inteligent, însetat de cultură, de artă, de tot ceea ce ar depăși strâmtoarea cotidianului (Manea, 1979: 184).

Atât scrierea anterioară, cât și cea recentă se mișcă deci pe o dimensiune educativă[2], prima înregistrând formația scriitorului, cealaltă ambiționând să contribuie la formația cititorului. A doua direcție formativă mi se pare chiar deosebit de utilă și urgent necesară în Occident, unde, în virtutea unor reflexe sau idei fixe „progresiste", mulți închid ochii la crimele comunismului, cu aceeași oarbă obstinație cu care alții neagă existența Holocaustului.

După ce am răspuns (nădăjduiesc satisfăcător) la întrebările inițiale ale publicului virtual al acestei cărți, voi examina în continuare tematica ei, insistând îndeosebi pe tema *Circului* și pe figura *Clovnului*.

---

[2] Această dimensiune tematică, cunoscută în limbaj teoretic drept *Bildung* (germ.: „formație"), poate constitui și distinctivul unei categorii de gen *ad-hoc* pe care aș numi-o *Bildungsessay* (după modelul *Bildungsroman*-ului). Astfel încât cele două cărți alcătuiesc un „diptic" al vârstelor: după „anii de ucenicie" ai lui August Prostul, urmează anii săi de maturitate, consemnați în *Despre clovni* (cf. 134).

1. Un Carnaval distorsionat

Cercetările punctuale ale lui Mihail Bahtin, ca şi doctrina sa estetică şi filosofică, în general, ne-au dezvăluit existenţa unei lumi uitate, care nu e exclus să constituie temelia ultimă a culturii europene. Izvor al tuturor înnoirilor; pepinieră de forme noi şi cimitir (dacă nu groapă de gunoi) al celor vechi; râu heraclitian în undele căruia se şterg liniile divizorii şi se dizolvă categoriile stabile; arcă a creaţiei în care e loc pentru toate, mai puţin pentru ierarhiile de orice fel; Babel polifonic unde oricine (şi orice) vorbeşte în limba altuia şi a celuilalt; teren al convergenţei şi sintezei contrariilor; regn al deghizărilor multiple şi al metamorfozei neîncetate: această lume până nu de mult ignorată e „cultura populară a râsului", având drept instituţie principală Carnavalul, adică „înţelepciunea nebună" şi „sacramentul profan" (Kiourtsakis, 2003: *passim*).

Contactul cu metodologia şi tematica bahtiniană a produs în domeniul ştiinţelor umane schimbări radicale de orientare şi de linie de plutire. Atenţia cercetătorilor a fost atrasă de formele neinstituţionale şi necanonice ale creaţiei culturale. A fost revizitată teoria formaliştilor ruşi (Šklovskij ş.a.) potrivit căreia întreaga evoluţie a Literaturii şi Artei se mişcă între „decanonizarea" (*dekanonizacija*) genurilor şi speciilor culturii „înalte", şi „canonizarea" (*kanonizacija*) celor „umile" (incluzând uneori şi „recanonizarea" celor „decanonizate" în trecut). În fine, pornind de la ideea lui Bahtin cu privire la „râsul redus", s-a sudiat fenomenul „miniaturizării" proceselor carnavaleşti; studiu care a dezvăluit existenţa unor „mutanţi" ai acestora (între care se numără şi Circul).

E important să semnalăm că descoperirea lui Bahtin de către comunitatea științifică din afara Rusiei a avut loc în contextul istoric al revoltei juvenile ce a zguduit Occidentul de la un capăt la altul la finele deceniului al șaptelea al secolului trecut. Anumiți istorici ai ideilor estimează chiar că receptarea pozitivă a teoriilor bahtiniene a fost favorizată de prezența unei atmosfere antiautoritare, ce a înlesnit extinderea ei. Carnavalescul estetic oferea deci tinerimii revoltate din acei ani un stil cu totul compatibil cu ethosul „contestației".

Care a fost însă contextul real în care Bahtin și-a construit concepția, zâmbitoare și în același timp robustă, asupra lumii? Prizonier, cea mai mare parte a vieții, într-un trup martirizat, apăsat de umbra amenințătoare a „organelor" staliniste[3], gânditorul rus a reacționat la acești teribili „stimuli" cu un impresionant curaj intelectual: pe de-o parte făcând elogiul corpului ca izvor al fericirii, iar pe de alta exaltând

[3] Rațiunile pentru care Bahtin apărea ca suspect în ochii regimului erau propria-i militanță în rândurile Bisericii Ortodoxe „în catacombe", care i-a atras chiar o perioadă de deportare, precum și dosarul încărcat al savantului. Fratele său Nikolai, o speranță a filologiei clasice ruse, luptase în armata de voluntari albgardiști, iar după sfârșitul Războiului Civil, se refugiase în Marea Britanie. La rându-i, Mihail a ales „exilul interior", în speță în RSSA Tatarstan. Acolo, grație (zice-se) protecției unor *aparatchiki* mai „luminați", a reușit să evite arestarea în perioada „marii purgații" din anii '30. N-au evitat-o discipolii săi cei mai apropiați, precum Medvedev și Voloșinov, care, învinuiți de legături cu Buharin, au pierit în Gulag. Un mister încă neelucidat este contribuția acestor membri ai „școlii" lui Bahtin la elaborarea unor lucrări ale maestrului, pe care le-au și semnat (în locul lui?).

puterile eliberatoare ale râsului, acizii ce dizolvă masca Puterii. Dat fiind, deci, calvarul trăit de Bahtin sub un regim de stânga[4], bahtinomania târzie a intelectualităţii goşiste apare cel puţin ca o ironie a Istoriei. E poate momentul să înţelegem în sfârşit că opera lui poate suscita şi alte interpretări, de la mult diferite, până la radical opuse faţă de *Vulgata* marxizantă.

Pornind de la experienţe concrete de viaţă, departe de orice manierisme teoretice, N. Manea procedează la o astfel de lectură neortodoxă a lui Bahtin – şi îndeosebi la lectura propriei sale realităţi trăite, în cheie bahtiniană. Să-l urmărim.

1.1. Un bun punct de pornire în direcţia respectivă ar putea fi analogia, menţionată deja, dintre totalitarism şi Circ. Această metaforă epistemologică acoperă atât „miniaturizarea" Carnavalului ca Circ, cât şi *distorsiunea* filosofiei carnavaleşti ca totalitarism. În Circul totalitar răsturnarea lucrurilor „cu susul în jos" nu ţine de veselia festivă şi nici nu trimite la vreun paradis libertar, ci la anomia ce domneşte în infernul opresiunii.[5]

Mai concret, în România lui Ceauşescu principiul carnavalesc al m e t a m o r f o z e i se actualizează ca… *înlocuire cu surogaţi.* E vorba desigur de distorsiunea funcţiei fundamentale a Carnavalului, dar şi de „perversiunea" ei: dinamica metamorfotică sporeşte esenţa lucrurilor, pe când surogatul le-o sărăceşte şi le-o falsifică.

---

[4] Am totuşi serioase îndoieli dacă stalinismul şi formaţiunile sociopolitice derivate dintr-însul merită acest calificativ.

[5] Să ne amintim de cunoscuta replică din filmul *Salò* al lui Pasolini: „Noi fasciştii, odată la putere, devenim cei mai autentici anarhişti."

Chiar „socialismul real”[6], ca sistem, se pretează la a fi privit sub unghiul surogatului şi interpretat drept sfera inautenticului *par excellence*, a copiei grosolane şi a falsului fraudulos. Demers devenit urgent, dar extrem de dificil şi de complicat. Pentru a-l întreprinde, e nevoie mai întâi să facem un inventar cât mai complet al „înlocuitorilor” ce invadau spaţiul public şi privat în totalitarism. Această virtuală fenomenologie e schiţată în cartea lui N. Manea. Spicuiesc câteva exemple (pe care, de altfel, aş fi putut să le extrag şi din propria mea experienţă în materie). Produsele elementare de consum dispar din comerţ şi în magazine nu mai găseşti decât surogate de infimă calitate; oamenii muncii sunt „unşi” coproprietari şi obligaţi să cumpere acţiuni ale întreprinderilor de stat falimentare (adică să-şi finanţeze pauperizarea din propriul buzunar); nemulţumirea generală e deviată „dinspre Partid şi Securitate înspre [...] colegii de muncă, vecinii de bloc, şoferii autobuzelor supraaglomerate, vânzătorii din magazinele goale ş.a.m.d.”; dreptul la critică e acordat în chip de privilegiu scriitorilor ce deţin secretul prestidigitaţiei „dialectice” care transformă protestul social în „reafirmarea adeziunii totale faţă de Şef, de Ideologia şi de Statul său”; cenzura este „desfiinţată”, deci întărită şi mai mult, pentru că e diseminată la diverse nivele şi instanţe care o exercită în chip haotic şi spasmodic[7]; la verdictele cenzurii

---

[6] „Realmente inexistent”, suna o butadă din epocă.

[7] În epoca aceea (sfârşitul anilor ’70), în România, găseam izbitoare analogii între „reforma” cu pricina şi situaţia creată în Iran de regimul teocratic al lui Khomeini. După demantelarea detestatei *Savak* (poliţia politică a şahului), atribuţiile acesteia au fost preluate de incontrolabile „miliţii islamice” (*pasdaran*), rezultatul fiind proliferarea haotică a terorii.

„inexistente” scriitorul nu are acces, dar poate recurge la serviciile unui cenzor *free lance* care îi furnizează un „înlocuitor” de referat… etc. etc.

1.2. Asemenea liste, însă, oricât de cuprinzătoare, rămân fatalmente la suprafața lucrurilor. Pentru ca fenomenologia surogatului în „socialismul real” să poată înainta în adâncime, ea trebuie să se concentreze, mai devreme sau mai târziu, asupra „înlocuitorului” suprem și ultim, care se manifestă prin *convergența dintre comunism și fascism*.

Ştiu bine că doar la auzul acestei idei, mulți vor căpăta alergie: de la „progresiştii” incurabili, până la unii istorici şi politologi ce promovează „corectitudinea politică” rămânând cu desăvârşire indiferenți la adevărul istoric… Cu toții invocă în mod ipocrit pericolul ca, denunțând crimele comunismului, să ajungem la amnistierea ororii fasciste; cu toții însă acordă comunismului alibiuri simetric inverse. Demnă de o asemenea etică e şi logica lor: îi preocupă care dintre cele două – comunismul sau fascismul – e „înlocuitorul” celuilalt şi care îl maimuțăreşte pe care, dilemă tot atât de serioasă pe cât cunoscuta aporie cu privire la întâietatea oului sau a găinii. Făcând însă abstracție de cei pomeniți mai devreme, ba chiar în ciuda lor, conştiința identității morale a celor două totalitarisme ale secolului XX constituie de pe acum, de drept şi de fapt, un segment important al peisajului ideologic actual. E de aşteptat chiar ca această convingere să câştige tot mai mult teren, pe măsură ce țările din Centrul şi Estul Europei îşi vor ameliora poziția şi rolul în sânul familiei europene.

N. Manea, care a cunoscut pe propria-i piele şi unul, şi celălalt totalitarism, e autorizat ca nimeni altul să

evalueze în ce măsură experiența ororii e comparabilă în ambele cazuri. În copilărie a fost deportat în Transnistria, nu pentru ceva ce făcuse, ci *pentru ceea ce era*: e v r e u ; la maturitate a fost obligat la exil, din nou *pentru ceea ce era*: s c r i i t o r . Pesemne în ochii Puterii cele două identități se confundau: *Vse poety židy* (*Toți poeții sunt evrei*), constatase mai demult Marina Țvetaeva. Se referea desigur la Rusia, dar diagnosticul poetei e valabil peste tot unde se penalizează *ființa* omului (şi nu faptele lui). Are vreo importanță că fascismul defineşte „ființa" cu criterii rasiale, iar comunismul cu criterii de clasă, atunci când şi aici, şi acolo, stigmatizat este grupul *in abstracto* şi prigonit individul concret? Oricum ar fi, pentru N. Manea a doua „deportare" (fie şi între ghilimele) a însemnat izgonirea lui din limba natală, „adâncul cel mai adânc al creativității"; de aceea supraviețuitorul Holocaustului fascist are toate motivele să simtă că, forțat la exil de către comunism, pentru el „un alt Holocaust tocmai începe" (306).

Cu toată analogia lor în planul impactului individual (asupra victimelor), între cele două ideologii, susține autorul, există câteva deosebiri fundamentale, care trec prin „dezacordurile" existente atât între ele, cât şi înăuntrul fiecăreia:

> Comunismul propunea un ideal generos umanist, de largă audiență, şi utilzează o duplicitate strategică variată, mai subtilă, ceea ce explică, poate, măcar parțial, vârsta sa deja venerabilă și forța incomparabilă de penetrare. Nazismul a fost în acord cu sine când a făcut ceea ce a făcut, iar cei care l-au urmat, măcar în primele faze, l-au „ales" în cunoştință de cauză şi „legal". Comunismul este, mai curând, în dezacord cu sine, când se

> prezintă la un bilanţ al raportului proiect-realitate, fiind un sistem care s-a impus prin forţă şi a obligat masele largi să-l urmeze (12-13).

Prin urmare, „(c)ine vrea să înţeleagă ceva esenţial despre «socialismul real» (dar şi cei care cercetează caracterul şi consecinţele naţional-socialismului) ar trebui să aprofundeze, mai întâi, importantele deosebiri dintre nazism şi comunism” (12-13). Studiul diferenţelor specifice, ne sugerează autorul, va pune în evidenţă tocmai vinovăţia sporită a comunismului, care, pe lângă celelalte, se încarcă şi cu păcatul minciunii. Din punctul respectiv de vedere, fascismul poate fi privit drept varianta genuină a totalitarismului, iar comunismul – drept un „înlocuitor” ori surogat al acestuia[8].

---

[8] Desigur, în chestiuni punctuale și în ordine diacronică, lucrurile pot sta și invers. Începând cu faptul că germano-balți cu experiența revoluției bolșevice (unul dintre ei fiind celebrul teoretician al rasismului Alfred Rosenberg, care, zice-se, vorbea germana cu un pronunțat accent rusesc) au injectat nazismului doze importante de ideologie, terminologie și mai ales de practică revoluționară din țara de origine. Câteva exemple ale unor asemenea „altoiuri” deloc contra-natură. De pildă, un grupuscul extremist, „strămoș” nu prea îndepărtat al național-socialiștilor, își zicea *Nationalbolschevisten*. Tot astfel, în organizarea rețelei de lagăre de concentrare și exterminare a cărei plasă a acoperit întreaga Germanie și teritoriile ocupate, naziștii s-au inspirat în mare măsură din structura „arhipelagului Gulag”. Ca să nu mai vorbim, pe de altă parte, de ostilitatea tenace a mișcării comuniste față de ordinea europeană instaurată prin Tratatul de la Versailles, în sintonie tacită cu iredentismul german de extremă dreaptă. Și nu numai tacită: când, în 1923, trupele franceze de ocupație din Renania l-au executat pe teroristul nazist Albert Leo

Din contră, ignorarea diferențelor duce, „printr-un fel de culpabilizare generală, la relativizarea vinovățiilor”, dacă nu chiar „la o treptată, implicită disculpare” (12-13). Aici însă încap și alte nuanțe, măcar de ordin practic și (ca să zic așa) utilitar. Dacă, pe de-o parte, în egalizarea comunismului cu fascismul unii găsesc prilejul de a acorda circumstanțe atenunate celui din urmă (a se vedea cazul Nolte), nici diferențierea lor nu e lipsită de intenții ascunse. Mai ales atunci când se accentuează diferențele „calitative”, cu referire la așa-zisele rădăcini umaniste ale gândirii lui Marx, la filiația ei directă din Iluminismul radical etc., trecându-se sub tăcere faptul că, pentru stalinism şi pentru „socialismul real”, tradiția cu pricina, ba chiar marxismul însuşi n-au fost decât o perdea de fum menită să ascundă esența criminală a regimului. E sigur deci că asemenea *distinguo*-uri, de oriunde ar proveni ele, urmăresc de fapt să deculpabilizeze comunismul.[9] Astfel încât, moralmente vorbind, convergența celor două totalitarisme ale secolului XX trebuie considerată o axiomă: doar așa se poate respinge, fără drept de

---

Schlageter, jertfa viteazului „soldat al contrarevoluției” a fost elogiată în plenul Comitetului Executiv al Internaționalei a III-a, de către secretarul general în exercițiu al acesteia, Karl Radek, ca meritând „omagiul sincer al soldaților revoluției”. Și lista poate continua.

[9] Autorul însuşi (presupun că spre marea lui uluire) este mustrat în *Los Angeles Times* (1992) deoarece… „este ezitant în a îmbrățișa *democrația populară* drept alternativă clară la totalitarism” (cursivele îmi aparțin). Amuzant în situația respectivă e că reproşul se referă la textul „Felix culpa”, unde, pentru prima oară în ultimii 30 de ani, N. Manea discută deschis despre raporturile lui Mircea Eliade cu fascismul românesc.

apel, orice referință la ororile unuia pentru a le scuza pe ale celuilalt.

1.3. Acest principiu e menit să joace un rol educativ în teritoriul ocupat cândva de „socialismul real". E vorba – să ne amintim – de zona în care, în anii celui de-al Doilea Război Mondial, Germania hitleristă şi aliații ei (între care şi România) puseseră în aplicare „soluția finală", adică exterminarea numeroasei şi prosperei evreimi a Europei Centrale. Pentru a spune lucrurilor pe nume, cei care în aceste țări nu suntem evrei am înălțat în jurul acelei sfâşietoare drame a Istoriei contemporane un parapet de uitare. De uitare protectoare, în primul rând, căci nu este uşor să admitem că la Holocaust au fost complici, cu sau fără voie – cu faptele sau cu pasivitatea lor –, propriii noştri părinți. De uitare prin „omisiune", în al doilea rând, dat fiind că partea noastră de durere a fost celălalt genocid, comis în Gulagurile staliniste în acelaşi timp cu Holocaustul, dar care a continuat câteva decenii bune după înfrângerea naziştilor. Obişnuiți să vedem lucrurile de pe celălalt versant al ororii, de dorit e ca acum să ne proiectăm reflexele anticomuniste şi asupra fascismului. Un demers de care vom deveni în stare doar când vom izbuti să înțelegem natura compactă şi consubstanțială a răului din secolul XX.

Acolo țintește de fapt şi cartea lui N. Manea: examinând o serie de cazuri concrete, conchide (şi conchidem împreună cu el) că „național-comunismul" lui Ceauşescu şi-a căutat legitimarea în tradițiile locale ale extremei drepte naționaliste. Nu e mai puțin adevărat că Circul totalitar nu se dădea în lături să valorifice orice inspirație utilă. Dictatorul obişnuia bunăoară să stea la sfat

> ba cu Kojak, ba cu Abdulah Jasser, ba cu Santiago Carlos, ba cu YiMiCi, Coreeanul, ba cu Benito Mafioso, asupra viitoarelor operații mondiale de asasinare a adversarilor și antrenare a supraviețuitorilor pentru viața în subterană (51).

Însă (ca să ne amintim de „limba de lemn" a epocii) influențele străine nu sunt copiate „servil", ci sunt adaptate „creator" la spiritul „tradiției naționale" (adică la duplicitarul „bizantinism" local). Astfel, în deceniile șapte și opt, național-comunismul românesc găsise metoda de a „îmbunătăți" modelul „soluției finale" hitleriste (pe care o studia în perioada respectivă): în loc să extermine grupurile nedorite ale populației, a trecut la... vânzarea lor. Un surogat ieftin al Holocaustului, care, pe lângă altele, aducea și avantaje colaterale deloc de disprețuit: valută forte din partea Israelului și a Germaniei Occidentale în schimbul aprobărilor de emigrare a minoritarilor evrei și germani și, în plus, certificate de bună purtare din partea Congresului american.

1.4. Un amplu teren de aplicare a dexterităților „sintetice" ale regimului îl ofereau literatura și arta. Aici, dictatura promova sistematic un amatorism dirijat, țintind, pe termen lung, la înlocuirea canonului cultural meritocratic, iar pe temen scurt, la subminarea persoanelor și instituțiilor din domeniu care ar fi îndrăznit să revendice o marjă ceva mai largă de autonomie. Ceea ce se bucura de un ecou entuziast în rândurile paraliteratorilor (de la grafomani pitorești, până la oportuniști periculoși), care urmăreau ca, printr-un soi de *putsch*, să provoace schimbul de gardă în cultură. Manipulând complexele acestei lumpen-

intelectualităţi, Puterea a procedat la recrutarea din rândurile ei a unui redutabil „grup de şoc” care, timp de aproximativ cincisprezece ani, a terorizat spiritul românesc. Se prea poate ca la început asemenea fenomene să fi părut (şi chiar să fi fost) ecouri ale „Revoluției Culturale” chinezeşti[10]; pe parcurs însă s-a impus modelul extremist băştinaş, dat fiind că „gărzile roşii” de inspirație maoistă ale lui Ceauşescu au ajuns foarte curând să reproducă limbajul, practicile şi cultura politică a „gărzilor verzi” ale lui Corneliu Zelea Codreanu.[11]

Aceleaşi ingrediente pot fi recunoscute în aşa-numitul „protocronism românesc” care, din fanion al „grupului de şoc”, a devenit linia oficioasă a Partidului în probleme culturale, în ultima perioadă a regimului ceauşist. Acest artefact ideologic a fost conceput, pe la mijlocul anilor ’70, de către profesorul de literatură comparată Edgar Papu, un intelectual întru totul stimabil şi stimat, însă politiceşte naiv până la inepție.[12]

---

[10] În vara lui 1971, Ceauşescu a vizitat Republica Populară Chineză, unde a rămas încântat de experimentul maoist. Revenit la Bucureşti, a convocat în plen Comitetul Central al Partidului Comunist Român şi a proclamat propria sa „(mini)revoluție culturală”.

[11] N. Manea a stârnit furia acestora atunci când, la începutul anilor ’80, a îndrăznit să dezvăluie similitudinea lor nemărturisită cu fasciştii români din Interbelic şi în acelaşi timp să denunțe impunitatea de care se bucura „grupul de şoc” din partea sistemului (Cf. „Istoria unui interviu”, Manea, 1997: 133-188).

[12] O interpretare pertinentă (în cheie Bourdieu) a protocronismului şi a controversei ideologice din jurul acestuia a elaborat „românista” americană Katherine Verdery (1991).

În varianta timpurie, încă *soft*, a teoriei sale, autorul susținea că tradiția modernă a României nu a urmat modelele occidentale, ci a fost originală, căci multe dintre realizările ei le preced pe acelea ale Apusului în aceleași domenii. Protocronismul conține și o oarecare doză de „teorie a conspirației”, sub forma resentimentului față de occidentalii trufași și perfizi, care ignoră sistematic, iar uneori îi marginalizează pe creatorii români.

„Cariera” ulterioară a acestui ideologem a urmat binecunoscutul scenariu al interacțiunii dintre reflexele endogene și stimulii exogeni. Înăuntrul și în afara României, personalități de formație naționalistă au început să-l îndemne pe Papu să-și dezvolte ideile în termeni mai tranșanți. Doleanța respectivă a luat-o în cele din urmă pe seama sa „grupul de șoc”, care, făcând din protocronismul inițial un punct de pornire (ori un simplu pretext), și-a elaborat propria doctrină, cu materiale extrase din depozitele fascismului românesc de dinainte de război și cu tehnici și metode ale propagandei staliniste din anii ’50.[13]

---

[13] Spre exemplu, născocirile cu privire la rolul de avangardă jucat de români în toate domeniile spiritului aminteau de perlele similare despre superioritatea incontestabilă a culturii sovietice asupra celei occidentale. Deoarece însă, la răstimpuri, Stalin cocheta cu șovinismul velicorus, vatra înțelepciunii universale nu putea fi decât Rusia „eternă”. Aici pot depune și o mărturie personală: elev de școală primară fiind, învățam de pildă că mașina cu aburi a fost inventată de un oarecare Polzunov (și nu de Stevenson), iar radiofonia, de Popov (nu de Marconi). Cei care, în aceiași ani, studiau la liceu aflau despre experimentele revoluționare ale lui Miciurin și Lîsenko, ce ridiculizaseră „pseudoștiința burgheză” a geneticii.

Versiunea „radicală” a protocronismului slujea în chip mai eficient atingerea unor obiective politice concrete. Primul fiind acea unitate „monolitică” urmărită cu tenacitate atât de „clasicismul” marxist-leninist, cât şi de „rasismul” nazist[14]. În al doilea rând, protocronismul înlesnea prezervarea coeziunii corpului social (de clasă, rasial...) de acțiunea oricărui factor dizolvant. Înăuntru oferea un criteriu deosebitor simplu și maniabil („Cine nu e protocronist e un vândut!”) pentru depistarea „străinului interior” (disident sau minoritar), care trebuie supravegheat, terorizat, la nevoie exclus. În afară propovăduia disprețul şi mefiența față de cultura occidentală, izolaționismul cultural şi carantina informațională, în scopul slăbirii şi dezarmării totale a intelectualității.

1.5. Să nu uităm însă că toate acestea se întâmplă în zodia Carnavalului distorsionat. Sub bolta de pânză a Circului, fascismul şi comunismul, plus convergența lor, se configurează ca o farsă. Până şi cele mai înfiorătoare episoade ale acestei farse, precum ieşirea celor două totalitarisme din scena Istoriei, sunt lipsite de orice măreție. Alămurile wagneriene n-au răsunat la căderea Germaniei hitleriste, căci în cel mai bun caz nazismul a fost doar un surogat al *Amurgului Zeilor*. Şi mai jalnic la ceasul prăbuşirii sale, comunismul seamănă cu surogatul unui surogat.

Chiar şi aşa-zisa „revoluție” română – cea mai sângeroasă din câte au măturat „socialismul real” din Europa – poartă pecetea comediei. Ca să ne convingem,

---

[14] A se vedea faimoasa lozincă „Ein Land, ein Führer, ein Volk!”.

să observăm de aproape un instantaneu din insurecția bucureşteană, pe care N. Manea îl înregistrează în cartea sa.

Pe când detestatul dictator împreună cu şi mai detestata-i soție sunt puşi la zid, undeva în capitala României un alt individ se zbate în mijlocul unei mulțimi înfuriate. Este unul dintre foştii pretorieni intelectuali ai lui Ceauşescu, membru marcant al „grupului de şoc". Cu câțiva ani în urmă, îi scrisese dictatorului: „[...] dacă un nemernic ar atenta la viața Dumneavoastră, aş fi gata să sar cu pieptul înaintea lui. [...] Aş fi fericit ca, decât să trăiesc în laşitate, mai degrabă să mor ca un om de caracter" (*apud* 234).

Acum, când momentul adevărului a sosit pentru el, ultimul lucru care îi trece prin minte „omului de caracter" e să sară cu pieptul spre a-şi apăra stăpânul iubit; nici măcar nu se luptă ca să-şi scape mizerabila-i piele. Asudat, gâfâind, cu o valiză cu bijuterii în mână, aleargă să se refugieze la Ambasada Americii.

2. Clovnul şi măştile lui

Să-i aruncăm încă o privire. Imaginea e aproape impenetrabilă, nu are adâncime, nu poate fi văzută în proiecție psihologică, deşi, neîndoielnic, în momentul respectiv, cel reprezentat va fi simțind şi mânie, şi disperare, dar mai ales o invincibilă frică animalică. Vizibile sunt doar mişcările lui: se învârte, alunecă şi cade, se ridică din nou, după cum îl ating ici o sudalmă, colo o lovitură de pumn, mai încolo un scuipat... Mişcări nefireşti şi bruşte, mişcările unei marionete dezarticulate sau ale unui robot dereglat.

De aceea scena, măcar că încărcată de violență, produce ilaritate. O explicase cândva Bergson: râsul e prima și cea mai spontană reacție a noastră atunci când domeniul mecanic pare a acoperi domeniul vieții (*du mécanique plaqué sur le vivant*). O a doua cauză a aceleiași reacții ar putea fi faptul că episodul de față și altele de același gen se petrec (așa cum am arătat) în decorul Circului. În acest decor al actelor comice *par excellence*, actorii *par excellence* sunt clovnii.

Clovnul sau *bufonul* e, pentru început, un caracter, tip sau rol, ori mai degrabă o mască, o *persona* comică. Ezitarea mea în alegerea termenului cel mai potrivit sugerează că, în fond, masca respectivă întruchipează multe, mai precis succesivele *personæ* ale unei tradiții. La originea acestei serii diacronice de măști se află probabil „nebunul" (*le sot*, *the fool*, *der Narr*) Evului Mediu, adică măscăriciul din piața publică. După Bahtin, acesta este crainicul permanent al „elementului carnavalesc în viața obișnuită". El mai e purtătorul unei „forme de viață [...] reale și totodată ideale", dar și cu totul „deosebite", căci aflate „la hotarul dintre viață și artă".

„Nebunii" nu trebuie confundați cu breasla comedianților care, mai târziu, pe scenă, aveau să joace roluri de bufoni (cf. Bahtin, 1974, 12).[15] Apariția lor marchează două schimbări fundamentale: 1°, bufonul

---

15 Totuși, ipoteza cu pricina trebuie privită cu o anumită rezervă, câtă vreme există și argumente ce relativizează atât întâietatea, cât și (ca să zic așa) organicitatea nebunului medieval. Spre exemplu, denumirea „paiață" (it. *pagliaccio*, de la *paglia* = *paie*) ne face să bănuim că, îndărătul bufonului, există teatrul de marionete (cu păpuși de cârpă umplute cu paie).

devine, din mod de viață, un *rol* și 2°, se mută, din piața deschisă, în *spațiul închis* al teatrului sau Circului. La rândul lor, schimbările în cauză sugerează „miniaturizarea" elementului carnavalesc (despre care am mai vorbit).

Pe de altă parte, în Circ ca metaforă a totalitarismului, miniaturizarea duce la *desfigurare*. Masca bufonească e însă, oricum, o desfigurare comică a figurii umane. Ce are a-i oferi în plus Circul, fie și cel totalitar?

„Valoarea adăugată" în domeniul desfigurării începe aici cu scindarea și duplicarea clovnului. Fenomenul e descris în psihanaliză: o figură până la un punct unitară se desparte în două (Maud Bodkin, 1963: *splitting of figure*), proiectând două ipostaze distincte, una *pozitivă*, cealaltă *negativă*. Binomul tipologic ce rezultă din scindare a cunoscut diverse variante istorice ale antinomiei pe care se sprijină. De pildă, la Pat și Patachon (pereche de clovni de circ provenită din teatrul francez de *boulevard*), caracteristicile deosebitoare sunt pur fizice (înalt și ciolănos primul, scund și rotunjor al doilea); la fel și la popularii Laurel & Hardy (Stan și Bran), cu deosebirea că grasul e aici înalt, iar sfrijitul e scund. În final, în tradiția circului occidental se impune o pereche „canonică": *August Prostul* și *Clovnul Alb*.

Primul – *dummer Augustin* – are desigur rădăcini germane și folclorice, trimițându-ne la cunoscuta arie populară *Ach du lieber Augustin*. „Dragul de Augustin" trebuie să fi fost un personaj real: după unii, un simpatic bețivan vienez care, grație performanțelor sale bahice, devenise imun și astfel a scăpat cu viață din epidemia de ciumă ce a secerat jumătate din populația orașului între 1679 și 1680, adică puțin înainte de al

doilea asediu al Vienei de către otomani (1683). După alții, el ar fi fost un jongler (bufon) ambulant care, pe durata aceleiași epidemii, își îndemna concetățenii să înfrunte cu umor năpasta ce îi lovise. Cât despre al doilea, *clown*-ul[16], Federico Fellini (1981-1982) ne informează că echivalează cu *rusticus* al Latinilor (ceea ce și însemna inițial termenul englezesc). Dacă așa stau lucrurile, atunci originea clovnului trebuie căutată, în timp, în teatrul popular roman sau chiar în Noua Comedie Atică (unde exista tipul lui *banausos* = „grosolanul”).[17]

Independent însă cu care și cu câte brevete de nobețe se pot lăuda August Prostul și Clovnul Alb, fapt este că, începând cu scindarea măscăriciului arhetipal, masca evoluează către un *rol* social. De aici înainte, deci, cele două ipostaze tipologice se actualizează în societate, ipostaziind, respectiv, victima și călăul, dominatul și dominatorul, oprimatul și opresorul.

3. August Prostul ca evreu: dilemele asimilaționismului

Pornind ca întotdeauna de la experiențe proprii, N. Manea procedează la o și mai strictă specificare a

---

[16] E vorba de un nume comun și nu propriu; caracterul arhetipal al clovnului e deci mai pronunțat decât la August Prostul.

[17] O altă ipoteză istorico-etimologică îl aduce mai aproape de noi. Pe la finele secolului al XIX-lea, la *Cirque Olympique* din Paris, se consemnează prezența unui bufon ecvestru (!) pe nume *Claune*, care a repurtat succese atât de răsunătoare, încât numele lui a devenit o emblemă a breslei (cf. Manea, 1979: 380).

unuia şi a celuilalt rol. Astfel, trăirile traumatice ale copilăriei, precum şi cele nu mai puţin traumatice pe care i le-a rezervat maturitatea îl predispun să-i plaseze în categoria Clovnului Alb pe persecutorii de tot soiul ai fragilului August Prostul. Dimpotrivă, îl va identifica pe bufonul umilit şi obidit cu exilatul, străinul şi, drept corolar, cu eternul exilat şi cu străinul prin antonomază care este *Evreul*.

Nu însă dintr-odată, ci treptat şi cu destule reticenţe:

> Într-un sistem totalitar (...) în care mizeria, frica, murdăria morală, teroarea atinseseră insuportabile proporţii pentru întreaga populaţie, a detaşa doar un aspect (...) ca singurul obiectiv de critică mi se părea o lipsă de decenţă (142).

Sau încă:

> Într-un lagăr de concentrare (şi ce era, de fapt, România ultimului deceniu Ceauşescu decât un lagăr extins la dimensiunea unei ţări în curs de distrugere?) ar fi indecent, probabil, ca deţinuţii cu ochelari să se plângă pentru surplusul de umilinţe la care sunt supuşi, în condiţiile în care situaţia tuturora este, de fapt, disperată (159).

Etica identitară definită de opţiunile respective nu încetează totuşi să facă parte dintr-o conştiiţă ironică şi melancolică, din conştiinţa de sine a unui August Prostul. Înţeleptul bufon evreu nu poate şi nu trebuie să uite că trăieşte în mijlocul unui clan etnic. Prima grijă a acestuia din urmă, ca de altfel a oricărui alt clan, este propria-i coeziune, pe care şi-o asigură punând accentul mai ales pe valorile ce îl deosebesc de ceilalţi, nu pe acelea care îl unesc cu ei. Oricât de intens şi de sincer s-ar strădui un „alogen” să devină

aidoma „autohtonilor”, tot se va găsi unul care, condescendent sau agresiv, îi va minimaliza strădania, ori chiar îi va contesta dreptul la ea. Dat fiind deci că, așa cum pe bună dreptate sublinia Sartre, problema evreității se pune din momentul când cineva e perceput ca evreu de către altcineva, prezența fie și a unui singur antisemit e suficientă ca să anuleze eforturile de asimilare ale unei generații întregi de evrei, trimițându-i la loc în „colțul (lor) rasial”.[18]

N. Manea a trăit situația, și încă de câteva ori. O dată, când un huligan ceaușist a afirmat agramat că, în virtutea originilor sale „extrateritoriale”, scriitorul ar mânui defectuos... limba română. Altă dată, când un ofițer de Securitate l-a îndemnat indirect dar destul de limpede să „emigreze legal”. A treia, când intelectuali români (și încă din tabăra liberală, și încă după căderea dictaturii) i-au negat, ca minoritar și pe deasupra ca exilat, dreptul de a participa la discuția de „importanță națională” pe marginea aspectelor inavuabile ale tradiției culturale locale...

Așadar „colțul național” tot revine și se tot strâmtează, obligându-l în mod fatal să-și revizuiască filosofia asupra solidarității colective și a durerii „adăugate”:

> Și totuși... Primejdia ca sentinela să arunce ochelarii miopului și să-l fugărească, apoi, năuc și împiedicat, în râsetele mulțimii abrutizate, nu putea fi ignorată (…).

[18] La răstimpuri, „colțul” în cauză apare ca o perversiune a „asimilaționismului”, sub forma acelei *jüdische Selbsthass* („ura de sine evreiască”). În acest sens, aș cita o glumă (purtând pecetea caracteristică umorului iudaic din Europa Centrală): „Antisemit e acela care îi urăște pe evrei mai mult decât e necesar.”

> Există, aşadar, ceva peste insuportabilul validat? Da, atunci când individul resimte orice „surplus” ca pe un insuportabil încă mai insuportabil (159).

Pentru scriitor, experienţa respectivă trece prin sentimentul de a fi respins de cei şi de cele de care el însuşi a ales să se apropie. Citindu-i cartea, simţi cum creşte treptat litigiul lui cu patria care l-a tratat drept străin, sau, altfel spus, cu mama care îi refuză afecţiunea. În paginile iniţiale predomină lirismul nostalgic şi predispoziţia de a înţelege şi a justifica totul, chiar şi ambiguitatea duplicitară, chiar şi arta compromisului, a dezicerii şi a palinodiei, pe care românii le stăpânesc atât de bine şi cu care au învăţat să facă faţă vicisitudinilor Istoriei.

Spre sfârşit însă, N. Manea ia asupră-şi sentinţa lui Dante: *l' esilio che m' è dato onor mi tegno* („surghiunul ce mi-i dat îl ţin drept cinste”). Exilatul româno-evreu pronunţă cuvintele florentinului cu amărăciunea unui amant trădat.

4 August Prostul ca „agent”: Manea *versus* Eliade

Întreg acest complex sentimental se etalează în eseul „Felix culpa”, unde autorul deschide dosarul Mircea Eliade şi cercetează fără umbră de echivoc implicarea savantului şi scriitorului român în mişcarea fascistă locală din Interbelic.

4.1. Păstrând proporţiile, textul lui N. Manea a provocat în România un scandal analog aceluia prilejuit, la scară internaţională, de cartea chilianului Víctor

Farías, *Heidegger şi nazismul*. Cazurile sunt de altfel comparabile. Şi într-unul, şi în celălalt, este vorba de erori politice care, deşi nu anulează statura intelectuală a celor doi mari gânditori, dăunează totuşi imaginii lor morale, dat fiind mai ales că, până în cele din urmă, nici unul, nici celălalt nu au consimțit să dea explicațiile pe care toți le aşteptau din partea lor, lăsând astfel impresia de a nu se fi căit de trecutul lor vinovat.

Analogia se opreşte aici. Foarte puțini germani s-au mobilizat în apărarea lui Heidegger, pe când opinia intelectuală din România, aproape *in corpore*, a socotit de datoria ei să-l apere pe Eliade (cum se spune) cu unghiile şi cu dinții. Diferența se datorează, pe de-o parte, culturii autocritice a „vinii germane" (*deutsche Schulde*) în spiritul căreia a fost educată, uneori cu exagerări masochiste, Germania postbelică. Pe de alta, național-comunismul lui Ceauşescu ascundea cu grijă crimele fascismului românesc, în timp ce se nutrea pe ascuns cu ideologemele acestuia. Un asemenea *brain washing* nu putea să nu lase urme. Aşa se face că majoritatea românilor îşi fac un „punct de onoare" (culturală) din cultul fetişist al faimei celui mai cunoscut şi mai *successful* reprezentant al diasporei intelectuale româneşti.[19] Se înțelege deci cum şi de

---

[19] Dacă le semnalezi cât de întortocheată şi de complexată e comportarea lor, românii îți dezvoltă raționamentul că, pentru cultura „minoră" a României contemporane, e de importanță vitală ca reputația lui Eliade să rămână intangibilă, pe când o cultură „majoră" precum, bunăoară, cea germană poate îndura contestarea lui Heidegger. În Europa există însă şi alți „mici" sau „minori" care au înfruntat şi înfruntă cazuri întru totul similare cu mult mai puțină nervozitate. Spre exemplu, catalanii vorbesc fără

ce până şi cele mai neînsemnate rezerve – de tip politic sau chiar ştiinţific – formulate în decursul anilor cu privire la opera sau la persoana savantului declanşează automat paranoice „teorii ale conspiraţiei”.[20] Pentru apărătorii din oficiu ai lui Eliade, acesta a devenit ţapul ispăşitor al forţelor obscure de pretutindeni ce uneltesc împotriva României. Chiar şi după moarte, el e persecutat de evreii resentimentari şi de perfizii americani (care tot agită chestiunea Holocaustului, pentru ca opinia publică să uite de genocidul comis de ei înşişi împotriva pieilor roşii şi a negrilor). Şi, pentru că într-un scenariu de conspiraţie „degetul străin”

---

complexe despre adeziunea scriitorului Josep Pla, a filosofului Eugeni(o) d’Ors şi a pictorului Salvador Dalí la franchism, fără să se teamă că, astfel, ar periclita în vreun fel confortul postum al acestor „vaci sacre” ale Cataloniei. (De remarcat că, într-o perspectivă etnocentrică, vina celor trei ar fi de neiertat, pentru faptul că au sprijinit un regim deosebit de ostil limbii şi culturii catalane.)

20 Nu e mai puţin adevărat, totuşi, că anumite scrieri recente depăşesc cu graţie limita dintre critică şi calomnie, proiectând o imagine a lui Eliade pe care am califica-o cu indulgenţă drept hipersimplificată şi nedreaptă. De pildă în *Ravelstein* (2000), ultima carte a lui Saul Bellow, un *roman à clé* unde savantul român apare sub „pseudonimul” Radu Grielescu. Vechi prieten al lui Mircea Eliade, şi încă dintre cei mai apropiaţi, romancierul american a fost pesemne convins în ultimii ani ai vieţii sale că Eliade, cât trăise, cultivase prietenia unui evreu în chip de alibi, deci ca să îndepărteze orice suspiciune de antisemitism. Sub imperiul indignării, Bellow îi pune în cârcă toate crimele posibile şi imposibile comise în trecut de Garda de Fier, iar pe „Grielescu” cel de azi îl prezintă drept un incorigibil bătrân fascist și un pitoresc *gaga* care, în democratica Lume Nouă, insistă să cultive protocolul salonard din Interbelic (într-o bastardă versiune balcanică).

acționează prin intermediul „agenților” interni, acest rol detestat și detestabil îi este atribuit lui N. Manea.[21]

---

[21] Cele de mai sus nu sunt simple „exerciții pe hartă” în cadrul unui scenariu de conspirație, de semn opus. Drept dovadă, fie și indirectă, voi menționa un alt caz, unde „trădătorul” a plătit cu propria-i viață insolența de a critica „lucrurile sfinte” din punct de vedere național. Cazul respectiv – în care am avut eu însumi o minimă implicare, de natură mai ales sentimentală – se referă la asasinarea neuitatului meu prieten Ioan Petru Culianu (1950-1991). Culianu a fost fără îndoială cel mai strălucit exponent al generației mele intelectuale din România. După studii de filologie italiană la Universitatea din București, el „a ales libertatea” în 1972. În Occident și-a schimbat obiectul de studiu și, în scurt timp, s-a afirmat drept una dintre personalitățile emergente pe orizontul internațional al științei religiilor (cu un doctorat în Franța și o carieră academică în Italia, Olanda și SUA). Cărțile lui au fost comentate cu căldură și competență de personalități de talia lui Harold Bloom, Moshe Idel sau Umberto Eco. Mircea Eliade însuși îl remarcase între discipolii săi, ca fiind singurul care avea „flacăra sacră”, și îl desemnase succesorul său spiritual.

De pe la finele anilor ’70, când a publicat în Italia un scurt, dar dens studiu monografic despre Eliade (Culianu, 1978), și mai ales pe durata stagiului său la Chicago, înainte și după moartea „maestrului”, tânărul savant a trebuit adesea să facă față unor întrebări jenante despre legăturile lui Eliade cu mișcarea legionară. S-a adresat inițial „interesatului” cerându-i lămuriri, însă n-a avut parte decât de eschive. În continuare, a întreprins de unul singur o anchetă riscantă și dureroasă, care l-a dus la o critică radicală, nu atât a lui Eliade, cât a originilor componentei antidemocratice a tradiției românești. Mai ales după 1989, când a dat acestei cercetări o dimensiune politică și a început a-și face cunoscute concluziile unui public mai larg, Culianu a devenit ținta atacurilor calomnioase și amenințărilor unor cercuri naționaliste din România, dar și din sânul emigrației. În 1991, în vârstă

De prisos să mai insist asupra a cât de neîntemeiată este această acuzație, din moment ce nu există nici „conspirația", nici cea mai mică intenție de blasfemiere a presupusului „persecutor" la adresa presupusului „persecutat"[22]. Litigiul lui N. Manea cu Eliade e încă o fațetă a litigiului său cu România, îndărătul căruia se află aceeași rană pe care i-a lăsat-o iubirea

---

de numai 41 de ani, a fost împușcat mortal în toaleta Universității din Chicago. Omorul rămâne până astăzi neelucidat, însă FBI-ul consideră drept cea mai probabilă varianta asasinatului politic.

Se pune întrebarea cui i-a putut folosi această crimă enigmatică? Răspunzând „la cald", un alt distins reprezentant al emigrației culturale românești din SUA, profesorul Matei Călinescu, declara pe atunci unui post de radio în limba română, din Paris: „Evident, *nu* guvernului român (care vrea respectabilitate internațională), dar *da* Securității ceaușisto-fasciste, care vrea să semene confuzie și spaimă atât în țară (inclusiv unele cercuri guvernamentale), cât și în exilul intelectual" (M. Călinescu, 2002: 14). Confirmarea indirectă a acestei ipoteze am avut-o eu însumi, în același an, când, după ce am scris o serie de articole comentând uciderea prietenului meu în termeni asemănători acelora ai profesorului Călinescu, am început să primesc telefoane anonime de amenințare la Atena…

[22] De altfel, explică autorul invocând o „autoritate în materie", blasfemia este *a discourse that includes those who purport to be offended by it* (D. Lawton). Ca atare, e de căutat nu atât în dispoziția celui ce formulează respectivul discurs, cât în predispozițiile celor care îl receptează. Așa se explică de pildă de ce blasfemator a fost considerat atât Andrei Siniavski, atunci când a contestat lectura moralizatoare și „angajată" a lui Pușkin, consacrată de tradiția hermeneutică rusă, cât și N. Manea, din motive simetric inverse, atunci când l-a „coborât din Empireu" pe Mircea Eliade, relevând opțiunile sale eronate din punct de vedere politic și mai ales etic (201-205).

trădată. Autorul nu-şi propune câtuşi de puţin să demoleze renumele lui Eliade. Din contră, ciuda faţă de el îi vine tocmai din faptul că nu-i găseşte destule scuze ca să-l reabiliteze, la fel cum amărăciunea resimţită faţă de patria ce l-a respins se naşte din aşteptarea zadarnică a unui gest de minimă afecţiune, care să-l reconcilieze cu ea.[23]

4.2. Desigur, şi corect, şi rezonabil mi se pare să semnalăm faptul că jurnalistica lui Eliade afină tematicii şi ideologiei Dreptei ultranaţionaliste nu depăşeşte, cu totul şi cu totul, treizeci de titluri[24], ceea ce, comparat cu întreaga lui operă, înseamnă o picătură într-un ocean. De asemenea, chiar articolele cu pricina rareori sunt literal şi făţiş antisemite, nelipsind nici cazurile când, în împrejurări vitrege, Eliade a luat deschis apărarea unor prieteni sau colegi evrei. În fine, există şi argumentul că trecerea lui Eliade prin spaţiul Gărzii de Fier nu i-a influenţat acestuia opera ştiinţifică decât infim sau chiar deloc[25].

---

[23] Reconcilierea a avut loc, în sfârşit, la începutul anului 2007, când preşedintele României l-a decorat pe Norman Manea cu Marea Cruce a Ordinului Meritul Cultural, „pentru valoroasa şi îndelungata sa activitate în domeniul literelor şi pentru contribuţia sa (nu mai puţin) valoroasă la promovarea imaginii României în lume”.

[24] Articolele în cauză s-au retipărit în fine în România şi sunt accesibile cercetătorilor şi publicului (cf. Eliade, 2000: 28-59).

[25] O dovedeşte cu argumente convingătoare etnologul şi antropologul român Andrei Oişteanu (2002). Lăsând deoparte „corectitudinea politică”, voi sublinia că, într-o ţară cu remanenţe antisemite ca România, e important că poziţia în chestiune e susţinută de un cercetător cu rădăcini evreieşti.

Înainte de a fi invocate de apărătorii lui Eliade, toate aceste circumstanțe atenuante există consemnate în eseul lui N. Manea. Atâta doar că accentele sunt puse în mod diferit şi că altele sunt centrele de greutate ale textului. În discuție nu e opera savantului român, nici chiar trecutul „vinovat" al acestuia, ca atare. Din propria-i istorie, N. Manea a învățat ce însemnă „teroarea Istoriei" (cum o numeşte Eliade). Astfel încât nu-i lipsesc nici înțelegerea şi nici compasiunea față de bietul om aflat „sub vremi". Cu toate acestea, de la un reprezentant emblematic al diasporei intelectuale româneşti s-ar fi aşteptat, dacă nu altceva, cel puțin o judecată a erorilor sale „istorice" contextualizată istoric, nepărtinitoare şi fără indulgență față de sine. „Felix culpa" consemnează tocmai căutările înfrigurate ale lui N. Manea pe urmele fie şi ale unei tardive, fie şi ale unei minime autocritici a lui Eliade, care l-ar fi reabilitat moral:

> Ar fi fost o binevenită surpriză dacă în scrierile sale autobiografice târzii Eliade ar fi încercat „demistificarea" implicării sale în ideologia totalitară. Volumul ultim al jurnalelor, publicat postum, în 1990, fusese ultima şansă pierdută. Fireşte, surprize ar mai putea să apară în scrierile inedite. În contextul actualelor schimbări politice în Europa de Est – schimbări stimulate şi conduse de unii scriitori şi artişti admirabili, care au luptat curajos contra tiraniei – inexistența unei asemenea mărturii devine, însă, tragică (99).

În loc de aşa ceva, ce descoperă căutătorul la obiectul căutării sale, cu care năzuieşte să intre într-un dialog interactiv? Penibile frivolități şi revoltătoare narcisisme, ca atunci când Eliade compară „fericita vină" grație căreia Sfântul Augustin a ajuns să se con-

sacre lui Iisus Hristos cu propriul său ataşament faţă de Nae Ionescu, „maestrul” care l-a convertit la extrema Dreaptă. „[...] fără acea *felix culpa*”, explică Eliade, „aş fi rămas în ţară. În cel mai bun caz, aş fi murit de tuberculoză într-o închisoare.”

4.3. Acest refuz al creatorului intelectual de a-şi asuma orice responsabilitate socială şi morală, sub pretextul că, în primă şi ultimă instanţă, el e dator doar faţă de opera sa, nu este invenţia lui Eliade. Acest alibi egoist şi comod decurge dintr-un vechi şi înrădăcinat sistem elitist de valori ce aşază creaţia spirituală deasupra eticii comune şi face din creatorul de valori culturale un conducător şi un profet. Oriunde şi oricând acest model, în fond romantic, a fost interpretat cu seriozitatea cuvenită – care nu excludea ironia, nici distanţarea –, elita s-a autodefinit prin datoriile pe care şi le asumă şi nu prin revendicarea de privilegii. La câteva dintre „naţiunile captive” din Europa Centrală şi de Est, spre exemplu, o asemenea conştiinţă de sine a elitei a generat faimoasa „estetică ca Estetică” a disidenţei.[26] Din nefericire, la români, acelaşi ideologem face casă bună cu dispreţul faţă de democraţie şi cu o iresponsabilitate „estetică”. O semnalase la vremea sa George Enescu: „Dacă ar fi administraţia şi politica românească la înălţimea mişcării artistice”, atunci România ar fi „una dintre ţările cele mai fericite” (probabil din lume).

La început, N. Manea tindea să interpreteze pozitiv, adică literal, sentinţa lui Enescu. Cercetând însă „cazul

---

[26] …sau, altfel şi aiurea, „antipolitica” (György Konrad), „trăirea întru adevăr” (Václav Havel) etc.

Eliade”, el i-a descoperit implicațiile nefaste. Căci despre aceasta este vorba în „Felix culpa”: autorul judecă și condamnă concepția românilor despre ce înseamnă „misiune spirituală” și despre cum oamenii spiritului trebuie să pășească printre semenii lor. Astfel de judecăți dobândesc o greutate specifică deosebită din momentul în care privesc „prezentul și viitorul, nu trecutul României” (128).

5. August Prostul față cu Puterea: artistul și dictatorul

Aflăm din cartea lui N. Manea (153) că Eliade, „altminteri relativ lipsit de umor”, admira filmul *I Clowns* al lui Federico Fellini. Acest dat așază brusc litigiul *sui generis* al celor doi scriitori într-un anumit context care nu este altul decât Circul totalitar, cu tipologia duală a bufonilor săi. Există destule argumente – îndeosebi mărturisirea explicită a autorului – pentru a-l identifica pe N. Manea cu umilul (dar și rebelul) August Prostul. Logic vorbind, deci, Mircea Eliade ar trebui plasat în categoria Clovnilor Albi.

Mai precis, Eliade este numai una dintre cele câteva ipostaze „personalizate” ale eternului adversar al lui August Prostul. Altele două ar fi c e n z o r u l (sau mai degrabă surogatul de cenzor ce redactează surogatul de referat), pentru scriitorul cenzurat, și s e c u r i s t u l „Pat” de la secția Minorități, care se joacă de-a pisica și șoarecele cu un „Patachon” înfricoșat. Primul ca rang în această galerie este însă, fără doar și poate, d i c t a t o r u l , de la care și emană celelalte variante secundare ale Clovnului Alb.

Dictatorul în chip de clovn – identificabil desigur cu Ceaușescu – constituie subiectul textului ce formează nucleul cărții de față. Aş zice, fără a exagera, că avem de-a face cu unul dintre cele mai reușite pamflete pe care mi-a fost dat să le citesc în românește. Nu mă voi extinde asupra caracteristicilor de gen, poetice și stilistice, prin care acest text se distinge într-o literatură deloc săracă în mostre ale discursului sarcastic.

Păstrându-mă, ca până acum, în cadrele comentariului tematic, nu pot să nu mă întreb prin ce merite și-a câștigat jalnicul bufon „cinstea" pe care i-o face autorul. Prin cei douăzeci și cinci de ani în care a terorizat, a torturat și a înfometat o întreagă națiune? Prin spălarea pe creier la care a supus-o, revărsând asupră-i o propangandă de tip asiatic și cu standarde fasciste? Prin farsa așa-zisei „independențe" românești față de Moscova, în care au crezut atâția și atâția conducători ai unor state democratice, devenind astfel măscăricii măscăriciului? Prin biografiile dislocate, precum cea a lui N. Manea sau propria mea biografie?

Desigur, prin toate cele de mai înainte și prin încă ceva. Poziția, deloc lipsită de ambiguități, a lui August Prostul față *de* și față *cu* Puterea include (cum vom vedea) și un soi de *reciprocitate* (reversibilitate? complementaritate?) *între dictator și artist*.

Este clar de ce August Prostul ne apare drept emblema *par excellence* a poetului; de asemenea, nu e deloc greu să vedem unde rezidă natura și vocația clovnescă a Tiranului. Abisul ontologic ce îi separă este de la sine înțeles, nu însă și corelația lor. Acestui aspect îmi propun să-i dedic ultimul paragraf – cel de față – al gloselor mele pe marginea cărții lui Norman Manea.

5.1. Cele două măşti şi rolurile aferente aparţin unuia și aceluiași scenariu, intitulat „viața pământeas-că”, în centrul căruia se află „straniul [...] cuplu advers: Artistul August şi Clovnul Puterii”. Într-o perspectivă genealogică, se confirmă complementaritatea lor: destui Clovni Albi actuali sunt foşti Auguşti Proşti.[27] Cu alte cuvinte, dacă privim „Istoria Circului ca ISTORIE, pur şi simplu”, vom observa că ea mişună de clovni mutanți, care-şi cară după ei complexele nocive: „zugravi de duzină” – egal H i t l e r ; „seminarişti de provincie” – adică S t a l i n ; „ucenici pierduți prin mici ateliere ale cizmarilor de periferie” – altfel spus C e a u ş e s c u ... Ecuațiile respective se proiectează în dimensiunea trăirii biografice, deschizând vaste spații de meditație:

> Deşi resimt şi azi, cu acuitate, neagra iradiere exercitată de Hitler şi Stalin asupra biografiei mele juvenile, nu aş fi putut niciodată, probabil, înțelege cu adevărat esența fenomenului dacă, la maturitate, nu aş fi fost silit să suport, până la limita asfixierii, paranoia unui mic tiran provincial, care izbutise a-şi amplifica, treptat, arena sinistrului circ la dimensiunea unei întregi țări (44).

Trebuie spus însă că această „esență a fenomenului” devine cu adevărat accesibilă numai atunci când este privită din punctrul de vedere al artistului. Dovadă deasa rețea de analogii între un „August Prostul” numit Charlie Chaplin şi un „Clovn Alb” numit Adolf Hitler; analogii puse în evidență în acea extraordinară sinteză de satiră muşcătoare şi analiză psihologică profundă care este interpretarea dictatorului de către Charlot. Dincolo de asemănările de înfățişare, anumite

---

[27] Cazuri inverse nu se înregistrează.

perioade din biografia lor seamănă şi ele până la reversibilitate. Şi Hitler, şi Chaplin sunt stăpâniţi, de pildă, de dorinţa fierbinte de acceptare socială, proprie *outsider*-ului. Amândoi s-au străduit din răsputeri să forţeze satisfacerea nevoii lor obsesive, fiecare cu mijloacele sale, dar într-un stil histrionic având foarte multe trăsături comune. Defel întâmplător, Charlie Chaplin a fost primul care a văzut în Adolf Hitler un comediant înzestrat – şi nu este exclus ca o rivalitate „profesională" să fi stimulat excelentul joc al primului în rolul celui de-al doilea.

De prisos să mai subliniez pe de altă parte că, în ciuda oricăror analogii, între artist şi dictator se cască o prăpastie adâncă şi de netrecut. Ori de câte ori August Prostul execută partitura Clovnului, abordarea rolului e guvernată de estetica empatiei, adică de o înţelegere universal umană, care nu exclude compasiunea faţă de Celălalt (oricât de odios ar fi el):

> poetul-clovn a recunoscut acest chip în coşmarurile şi peregrinările sale (...) până şi aceasta este o faţă omenească, (...) un biet om, şi acesta, (...) un prăpădit, un solitar maladiv care îşi oferă slăbiciunea drept autoritate, frica drept siguranţă de sine, bolile drept agresivitate şi forţă (44).

Din contră, identificarea cu Celălalt nu e posibilă în oglinzile solipsiste ale tiraniei, căci acolo chipul semenului se reflectă desfigurat.

Într-unul dintre romanele sale, Thomas Mann îl defineşte pe artist drept „excentric spiriduş al ridicolului", „nici femeie, nici bărbat, deci nici om" (*apud* 43). Formula aminteşte de teza „teologiei apofatice" (adică negative), potrivit căreia un muritor nu poate

cuprinde cu mintea ce este divinul: el poate cunoaşte numai ceea ce *nu* este. Prin analogie, natura artistului se pretează şi ea doar la determinări negative. Chipul dictatorului, în schimb, e un „înlocuitor”, adică o înfricoşătoare caricatură a aceloraşi trăsături.

Atunci când, potrivit criteriilor amintite, figura lui August Prostul apare drept neomenească, e pentru că, în termenii lui Nietzsche, am califica-o drept „mult prea umană” (*allzumenschliche*). Din contră, oglinda întoarce Clovnului Alb o mască înghețată: inumană pentru că „subumană” (*untermenschliche*):

> Comandantul Suprem n-a fost în niciun război şi Somitatea Supremă nu şi-a terminat liceul. (…)
>
> Caraghiosul! Agramatul! Parvenitul! Bâlbâitul! Maimuțoiul! Mangafaua! Limbricul! Pişăciosul! Scârnăvia!
>
> Clovn Alb? Prea mare onoare... Era prea mărunt şi neterminat şi netot (37).

Androginia artistului, deşi formulată de Thomas Mann în termeni negativi („nici femeie, nici bărbat”), se raportează poate la Hermafroditul platonic (deoarece „nici-nici” înseamnă adeseori „şi-şi”). La rându-i, cuplul prezidențial din România e un soi de „androgin” alcătuit dintr-un „fătălău”, aproape eunuc, şi o babă lascivă:

> Pudic şi timid, îşi descarcă obsesiile în tirade bâlbâite, repetate în toate microfoanele din Sediu şi de la Reşedință. Lululena înghite, însă, seara, în locul somniferelor, câteva pelicule porno şi adoarme porno, cu gura deschisă şi capotul descheiat. (…) Perechea supremă: Fătălăul şi Murătura (79-80).

5.2. Complementaritatea artist-dictator se manifestă de asemenea, fatal şi obstinat, în sfera creației.

Pentru început fiindcă, prin circumstanța imprevizibilă, haotică, pe care o creează și o întreține, totalitarismul determină, pozitiv sau negativ, posibilitatea artistului de a exista în dimensiune publică:

> Referatul Înlocuitor m-a ajutat să public cartea. Și Cenzorul m-a ajutat să public cartea. Și prieteni apropiați m-au ajutat și adversari necunoscuți m-au ajutat. Chiar și Dictatorul m-a ajutat, în felul său, prin ambiguitățile și haosul pe care le-a provocat (90).

Totalitarismul influențează și parametrii esențiali ai Artei. Sub imperiul acestuia opera, creată fie înăuntru, fie în afară, fie chiar împotriva sistemului, e făcută din același material cu el. Această identitate nu-i diminuează întotdeauna valoarea, ba uneori i-o și sporește. O cunoscută butadă susține că cenzura rafinează stilul. Foarte adesea însă victoria în bătălia stilului e o înfrângere pe terenul comunicării. O operă literară, chiar reușind să distragă atenția cenzorilor și (prin fente aproape criptografice) să „treacă” anumite mesaje subversive, va purta pecetea indelebilă a cenzurii. Comentând bunăoară impresia pe care i-a lăsat-o forma finală a romanului *Plicul negru*, rezultată după un adevărat *bras de fer* cu Cerberii ideologici, N. Manea își consemnează enervarea și insatisfacția:

> (Mă iritau) efectele deviatoare ale codificării. Încețoșarea. Excesul stilistic și opacitatea. Devitalizarea, ocolurile, risipirea. Succese cu efect întârziat ale Cenzurii, acolo unde nu erau vizibile și chiar în locurile unde, dimpotrivă, Cenzura păruse înșelată și învinsă. Scriitorul atât de „angajat” estetic descoperea destule pagini, fragmente, capitole viciate de chiar artificiile cu care se apărase (nu o dată cu senzația victoriei) de Cenzură (145).

Această pecete se confundă ironic cu o marcă efemeră a spațiului și timpului. Ca atare, mesajul devine inaccesibil oriunde lipsesc cheile potrivite, oricând încetează să existe nevoia „codificării”.[28]

5.3. Se pune deci problema dacă o asemenea artă a aluziunii și eluziunii își mai are vreo rațiune de a fi sau, măcar, vreo șansă de supraviețuire în ambientul comunicațional mai mult sau mai puțin transparent al epocii postcomuniste. N. Manea îl citează pe criticul român Mircea Iorgulescu, care își punea aceeași întrebare în 1990, în *Times Literary Supplement*: *It* (literatura română) *found the strength to survive dictatorship; will it find the strength not to languish when there are no constraints? Nobody can answer this, but the question must be put*. Pentru răspuns, el trimite din nou la August Prostul. Grație dexterităților dobândite sub bolta Circului totalitar, populara paiață e în stare să dea acestei dileme tragicomice o soluție tot tragicomică (deci singura posibilă):

> Mai am puține zile, dar sper să am prilejul
> să închin unui tiran ce vine
> bietele mele versuri.
> Va dori o laudă spontană
> izvorâtă dintr-o inimă recunoscătoare,
> și o va avea-ndestul.
> Voi putea de asemeni

---

[28] „Un lector străin [...] ar înțelege probabil cu greu ce anume fusese atât de subversiv”, într-un interviu al scriitorului ce provocase un enorm *remue ménage* politic în 1981. „Probabil și un lector român, în foarte scurtă vreme”, prevede autorul (168).

să las urme durabile.
În poezie
ceea ce contează nu-i conținutul,
ci Forma.

„Replica” e a lui lui Eugenio Montale, dar punerea în scenă îi aparține în întregime lui August Prostul. Înțeleptul bufon compune un eficient scenariu, menit să păstreze deschisă dimensiunea temporală pentru opera de artă, deosebit de vulnerabilă la timp, care a germinat pe solul prea puțin fertil al totalitarismului şi se hrăneşte cu ambiguitățile „reciprocității”. Cu condiția ca și această Artă să învețe să evolueze pe dimensiunea respectivă, adică să confere acoperire adevărului ei suprem şi atunci când îl exaltă, şi atunci când îl ridiculizează. Adevăr care, dincoace şi dincolo de orice ironie, nu încetează a fi tocmai „Forma”.

O astfel de concluzie ține, desigur, de „Est-etică”: de acel sistem de valori (şi model cultural anume) căruia îi aparține şi la care aderă N. Manea. Are însă şi o latură universală. „Forma” e aceea de spaima căreia tremură tiranii, ea singură având temeiuri să prevestească şi să făgăduiască.

Fiindcă, aşa cum scria un alt poet, pe alt meridian, *La Poesía es un arma cargada de futuro* – „Poezia e o armă încărcată cu viitor” (Gabriel Celaya).

Clovnul ca huligan: un *nostos* antinostalgic

Ca să vezi ce se poate întâmpla dacă pui bază pe cronopiòşi. Abia numit Director General al Radiodifuziunii, cronopiòsul cu pricina chemă nişte traducători de pe strada San Martín şi îi puse să traducă toate textele, anunțurile publicitare şi cântecele în română, limbă nu tocmai populară în Argentina.

Pe la opt dimineața faimele începură să dea drumul la aparatele de radio, nerădătoare să asculte ştirile şi reclamele cu untdelemnul Geniol, ăl mai prima la potol.

Şi le ascultară, dar pe româneşte, astfel încât nu înțelegeau decât marca produsului. Uluite, faimele scuturau aparatele, însă totul continua să se transmită în română, până şi tangoul În seara asta am să-mi beau mințile, iar la telefonul Direcției Generale o domnişoară răspundea tot pe româneşte la clamoroasele reclamații ale publicului, fapt care crea o harababură de toți dracii.

Prinzând de veste, Guvernul ordonă să fie împuşcat cronopiòsul ce îndrăznise a întina astfel tradițiile patriei. Din nefericire plutonul de execuție, alcătuit din recruți cronopiòşi, în loc să tragă în fostul Director General, deschise focul asupra mulțimii adunate în Plaza de Mayo, țintind atât de bine, încât căzură secerați şase ofițeri de marină şi un farmacist. Fu convocat în grabă un pluton de faime, cronopiòsul fu executat în bună regulă, iar pe postul lui fu numit un distins compozitor de cântece populare şi autor al unui tratat despre materia cenuşie. Faimă fiind, acesta repuse în

> drepturi limba națională în spațiul radiotelefoniei; însă celelalte faime își pierduseră deja încrederea în Radio și aproape că nu mai deschideau aparatele. Pesimiste din fire, multe dintr-însele își procuraseră dicționare și manuale de limba română, precum și biografii ale regelui Carol și ale doamnei Lupescu. Româna ajunse la modă în pofida indignării Guvernului, iar la mormântul cronopiòsului împușcat soseau pe ascuns tot soiul de delegații, stropindu-l cu lacrimi și cărți de vizită pe care se puteau citi nume binecunoscute la București, oraș de filateliști și atentate.

Întâmplarea de mai sus, intitulată „Neajunsuri în serviciile publice”, face parte din *Historias de cronopios y de famas* (1962), carte în care scriitorul argentinian Julio Cortázar (1914-1984) deschide larg porțile unui absurd tandru și poetic, populat de o întreagă tipologie suprarealistă: funambulești boemi „cronopiòși”, „faime” pe cât de conformiste pe atât de păguboase și „speranțe” de o copilărie paradisiacă (pe care nu-mi pot interzice să mi-i reprezint sub forma unor omuleți cu cili *à la* Miró). Într-o asemenea lume unde orice năzbâtie e la ea acasă, de ce n-ar începe Radiodifuziunea argentiniană să emită, într-o bună dimineață, în română?

Peste ani și ani și peste mări și țări, un alt cronopiòs, din paginile altei cărți (Manea, 2003), constată pe nepusă masă, în plin New York, că la televizor „pe absolut toate posturile se vorbea românește”. I-o menise de altfel o zână bună (cu vocație de umoristă): *I wish for you that one morning we will all wake up speaking, reading and writing Romanian*; *and that Romanian will be declared the American national language*; tot ea îi indicase rațiunea suficientă a minunii: *With the world*

doing the strange things it is doing today, there is no reason for this NOT *to happen*. Şi iată că sonorităţile carpato-dunărene se aud acum de pe buzele preşedintelui Clinton şi ale baschetbalistului Magic Johnson, ba chiar (curat ca la Buenos Aires!) răsună şi în cântecele Barbrei Streisand, ale Dianei Ross sau ale lui Ray Charles... Mai mult, sub semnul românei „globale”, spaţiul se comprimă în simultaneitatea clipei, astfel încât, întinzând mâna după *New York Times*, te regăseşti la capătul aceluiaşi gest deschizând un ziar românesc, la Bucureşti.

Pentru personajul din această a doua întâmplare (care se defineşte pe sine drept „huligan”), surpriza nu constă deci în neaşteptatul *black out* comunicaţional (ca acela la care româna îi supusese pe ascultătorii argentinieni), ci dimpotrivă, în brusca instalare a transparenţei semantice depline. Prodigioasa expansiune a limbii materne alegorizează revenirea pe pământul natal, căci „huliganul” în cauză este, vezi bine, un cetăţean al exilului. Judecând după acest dat, cartea lui Norman Manea se înscrie într-o filiaţie tematică pe care grecii o numeau *nostos* şi care cuprindea istoriile întoarcerii în patrie a supravieţuitorilor din Războiul troian.[1] Judecând după altele, acest *nostos* e de fapt unul ironic, dacă nu chiar un anti-*nostos*. Iată o posibilă cheie de lectură a *Întoarcerii huliganului*.

Dar, mai întâi, e cazul să fac loc aici unor consideraţii preliminare, amânate până acum de dragul începutului *in medias res*.

---

[1] Cap de serie, de fapt singura operă din categoria respectivă care s-a păstrat în întregime, este *Odiseea* lui Homer.

1. O trilogie *sui generis*

Ca orice carte, şi aceasta accede la nivelul receptării prin contextele de care aparţine.

Primul este, evident, contextul intern, reprezentat chiar de opera autorului. Aici, după *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* (1979) şi *Despre clovni* (1997), *Întoarcerea huliganului* vine să încheie o „trilogie", al cărei liant tematic îl constituie modelarea unei personalităţi. Avem deci de-a face cu binecunoscutul motiv *Bildung*, modulat de Norman Manea în trei chei:

I. Pentru început, *trei vârste*. Contemplăm portretul artistului la tinereţe, la maturitate şi „în pragul senectuţii".

II. Mai apoi, asistăm la *trei secvenţe narative*. Întruna, creatorul se formează prin deformare, iar la capătul acestei ucenicii adoptă ipostaza paiaţei versate în arta de a rosti fărâme de adevăr sub sceptrul minciunii. În cealaltă, fragilul August Prostul s-a prins într-o încleştare inegală cu sadicul Clovn Alb, din care nu va ieşi decât prin evadarea din circul totalitar. În ultima, bufonul reciclat ca „huligan" reintră în arena postdecembristă, cu scopul de a ieşi (definitiv oare?) din circ.

III. În fine, din cele de mai sus deducem o triadă taxonomică ce structurează „trilogia" după *trei categorii de gen*: memorialistica, eseul şi ficţiunea „de formare". Sau, cu un dram de pedanterie nemţească ce nu-i va displăcea, cred, lui Norman Manea: *Bildungserinnerungen*, *Bildungsessay* şi *Bildungsfiktion*.[2]

---

[2] Fireşte, acestea sunt genuri „carnavaleşti", im-pure, căci parametrul *Bildung* – care le este numitor comun – favorizează deopotrivă hibridarea lor reciprocă. Din acest

2. Încercare de mitanaliză

Al doilea context de receptare a cărții e unul extern – şi anume, cum am spus, seria tematică desemnată cu termenul grecesc *nostos*. Aceasta este totodată şi urzeala hermeneutică pe care îmi propun să-mi brodez interpretarea cărții lui Norman Manea.

Aşa cum am anticipat, autorul prelucrează motivul respectiv în registru ironic, rezultatul fiind mai degrabă un anti-*nostos*. Voi etala în continuare câteva argumente în sprijinul acestui diagnostic.

Eul povestitor din *Întoarcerea huliganului* nu pare a fi prea încântat de obligatoriul *happy end* al tuturor *Odiseelor*, pe care cea homerică îl numeşte *nóstimon hemar* („ziua reîntoarcerii")[3]. Zorii acelei zile îi visa Ulise, tânjind să vadă fumul vetrei părinteşti cum se ridică în volute leneşe pe cerul patriei. Aceeaşi imagine, „huliganului" îi evocă însă alt fum: pe cel din cre-

---

punct de vedere, *Despre clovni*, care „cochetează" la un capăt cu memoriile şi la celălalt cu ficțiunea, pare a fi axul întregii construcții. Pe de altă parte, între volumul respectiv şi *Întoarcerea huliganului* există o continuitate directă, ba chiar interactivă, astfel încât înăuntrul „trilogiei" cele două cărți se constituie într-un diptic. Demonstrația acestei teze ar necesita analize filologice detaliate, care, fireşte, nu-şi au locul aici. Voi menționa doar că, spre exemplu, teme enunțate în prima îşi găsesc rezolvarea într-a doua; că ambele decupează de fapt un acelaşi material tematic (dar cu instrumente diferite); şi că între una şi cealaltă circulă liber idei, „personaje" sau procedee (mergând uneori până la turnùri de frază şi ticuri stilistice).

[3] Ca pentru a-i întări lipsa de entuziasm, româna (ca şi neogreaca) a coborât drastic registrul semantic al adjectivului, făcând din momentul dramatic al repatrierii ceva... *nostim*.

matorii şi pogromuri, *memento* al destinului pe care patria l-a rezervat „tribului” său.

De ce totuşi revine el acum, fără entuziasm, în țara părăsită cândva, fără tragere de inimă? „Huliganul” caută în prezent argumente care să-i justifice opțiunea trecută. De le va afla, „farmecul şi fecalele” natale îşi vor pierde asupră-i puterea: se va fi vindecat de „dorul de casă”.[4] Iar dacă acest dor (după cum ne instruieşte Milan Kundera) e direct proporțional cu *uitarea,*[5] exorcismul lui trece fără doar şi poate prin ritualurile *memoriei*. Ca atare, anti-*nostos* înseamnă „anamneză”: personală şi transpersonală, uneori psihanalitică (pe „divanul vienez”), alteori proustiană (măcar că fără complezența voluptuoasă din spaimele micului Marcel). În final însă, trecutul resuscitat va trebui îngropat din nou; altfel, în țara lui Dracula, *le temps retrouvé* riscă să devină vârcolac. După uitarea ca refulare, uitarea în chip de *katharsis*. Pierderea „caietului albastru” unde călătorul îşi consemnase voiajul terapeutic e corolarul ironic al terapiei înseşi: *nostos*- anti-*nostos* / *nostos antinostalgic*.

În altă ordine de idei, demersul curativ despre care vorbeam mai înainte e o deplasare pe orizontala spațio-timpului, dar într-un anumit punct intersectează şi verticala adâncului. În punctul terminus, în speță la mormântul mamei, fiul, absent la petrecerea ei dintre ce vii, soseşte să-i aducă prinosul datorat.

---

4 Aşa sună pe româneşte *nost-algia*, din *nostos* (întoarcere acasă) + *algos* (durere).

5 Nu întâmplător *anyorança*, cuvântul catalan citat de autor drept echivalent al aceluiaşi concept, vine din latinescul *ignorantia*.

Întâlnirea lor, în scenariu de *nostos*, reprezintă un episod punctual, pe care tradiția homerică îl numește *nekyia* (de la *nekys* = „defunct"). Este vorba de coborârea lui Ulise pe tărâmul morților, fiindcă singuri morții dețin memoria drumului spre casă și pot să i-o treacă pribeagului. Într-adevăr, tandra și teribila *yidische mummy* călăuzește întoarcerea fiului. Dar într-alt chip decât la Homer: „Vreau să promiți. Te rog să-mi promiți. Vreau să fii la înmormîntarea mea". Puțin importă că cel somat astfel nu putuse ori nu voise atunci să se lege decât cu un jurământ metaforic („Chiar dacă nu aş fi la înmormântare, tot voi fi. (...) Oriunde aş fi, voi fi aici. Aici, să ştii."): posesiva „gheară" maternă îl trage acum pe exilat înapoi în patrie (nu cumva în *matrie*?). Ca într-un alt scenariu, poate și mai arhaic decât cel homeric: „unde s-a văzut/ și s-a pomenit/ ducă-şi mort pe viu"[6] – *nostos* și *nekyia* se contopesc aici în implacabila obligație de a onora postum o făgăduială cerută antum.

Dar cum *nostos*-ul „huliganului" e un anti-*nostos*, și *nekyia* sa va fi o anti-*nekyia*. Cel puțin la un capăt. Tra-

---

[6] Este vorba, bineînțeles, de motivul panbalcanic al „călătoriei fratelui mort", legat cu blestem de mamă să i-o aducă înapoi pe fiica măritată în străini. Varianta muntenească din care citez, intitulată „Voica" (după numele surorii mortului), e de o frumusețe întunecată și primitivă, care face din ea una dintre cele mai stranii și mai impactante piese din folclorul românesc. Pe de altă parte, în celebra prelucrare cultă a temei respective, balada „Lenore" de Bürger, locul fratelui îl ia logodnicul căzut pe câmpul de luptă, iar logodnica eponimă, care-i ceruse peremptoriu (precum mama) să-şi țină făgăduiala, este dusă de mort (precum sora), la altar. „Versiunea" lui N. Manea are ceva din amândouă.

diția prescrie ca *descensus ad inferos* – „pogorârea la cei de jos” – să fie efectuată de un muritor *în viață*. Or eroul lui Norman Manea, cândva aruncat în Infernul fascist (Transnistria), iar altcândva descinzând în cel comunist (Periprava),[7] locuieşte acum în asepticul Paradis al Lumii Noi: nouă, adică „cealaltă”. Tocmai de aceea, la capătul opus al *nekyiei-nostos*, i se oferă „privilegiul de a fi turistul propriei posterități”. Şi tot de aceea, interlocutorii privilegiați îi sunt aici două sosii postume: Mihail Sebastian, „huliganul evreu”, și Ioan Petru Culianu, „renegatul” creştin. Ultimul i-a revelat chintesența răului românesc, România ca „Jormania”;[8] cu primul împarte iluzia lucidă că, în pofida acestui rău, limba română îi poate fi o patrie.

3. „Huliganul” în Casa Ființei

Iată-ne aşadar din nou în punctul inițial, unde „huliganul” retrăieşte la New York prodigiul lingvistic provocat de un cronopiòs din Buenos Aires. Limba înstrăinează înstrăinarea celui înstrăinat împreună cu ea. Răsplată a devotamentului și confirmare peremptorie a „patriotismului de limbă”.

Şi totuși... Arogantul ideologem se dovedește un soi de *passepartout*: acum, la New York, e un alibi pentru a temporiza întoarcerea în România; altădată, la Bu-

---

7 De notat că ambele episoade includ și funcția unui „psihopomp” binevoitor, a unui mesager (*ángelos*) al speranței: în primul, tânăra țărancă Maria, venită să-i ajute pe deportați, în celălalt, fiul (mult mai stângaci în rol) vizitându-şi tatăl în colonia penitenciară.

8 Deconspirată, „Jormania” s-a răzbunat ucigându-l pe Culianu.

cureşti, fusese o justificare a reticenței de a o părăsi. Şi într-un caz, şi într-altul, o scuză a inerției: la ce bun să mai pleci sau să revii, dacă tot locuieşti şi ai locuit dintotdeauna „nu o țară ci o limbă”?

Desigur – Heidegger *dixit* –, limba este Casa Ființei. De când însă exilul a smuls-o de pe temeliile-i teritoriale, ea nu mai poate fi decât o casă devastată: „limba cu rănile limbii, limba infirmă şi cea înstrăinată şi cea insomniacă”. Globalizarea românei e un miracol tardiv („Prea târziu, Cynthia, prea târziu!”) şi mai ales un miracol anapoda, ce seamănă cu efectele perverse ale îndeplinirii unor dorințe în basme; cel mai puțin grav fiind faptul că, în loc de „fericire sau vindecare”, aduce doar „buimăceală”.

Dar poate că e bine aşa, poate că un asemenea vis e un simptom că, dezrădăcinată din pământ, limba română e pe cale să dobândească rădăcini de aer. Casă a „uşurătății ființei”: limbă în sfârşit mântuită de nostalgii şi nevroze identitare, limbă a unui trib nomad între triburile nomade ale lui Israel, limbă apatridă aidoma tuturor limbilor în era globală.

E o perspectivă la care „huliganul” pare gata să adere. Şi eu la fel.

PRETEXTE TEORETICE

I. Între metaforele traducerii și traducerea ca metaforă

1. Puțină euristică identitară

Există câteva metafore tenace care revin de-a lungul anilor, în chip de analogii ale actului traducerii. Traducerea, se zice, e față de original ceea ce ar fi pentru o *Nocturnă* de Chpin execuția sa în concert; se mai zice că seamănă cu jocul actorului față de textul unei piese de teatru; sau, în sfârşit, cu un comentariu critic față de opera literară.

Muzica, teatrul, critica: metafore desigur, însă metafore a căror valoare euristică nu e inferioară aceleia a modelelor din știință.[1] Ce au în comun cele trei sfere, în raport cu traducerea? În toate aceste cazuri o partitură, până atunci mută, se însuflețeşte şi prinde glas; în toate aceste sensuri traducerea este o interpretare. George Steiner (1983) subliniază cu toată hotărârea ideea respectivă;[2] şi tot el e acela care are curajul să o

[1] De altfel, limbajul științific nu se refuză cu totul metaforei; savantul român Solomon Marcus, de pildă, relevă prezența și funcționarea acesteia în matematici (cf. Marcus, 1970: 90-101).

[2] A se vedea în particular primul capitol al cărții (*ibid.*: 52), unde autorul analizează semantismul cuvintelor franțuzeşti *interprète/interprétation*.

răstoarne. Dacă e adevărat că interpretarea de toate felurile ne ajută să înțelegem ce este traducerea, nu e mai puțin adevărat că înțelegerea însăși e analoagă traducerii, adică un „transfer interpretativ” între o sursă și un receptor, prin intermediul unui „proces transformațional” (*ibid.*: 52). În acest sens, traducerea constituie o bună metaforă a celor de mai sus: mult timp „modelată” cu referire la alte domenii parțiale ale cunoașterii, ea este la rândul său în măsură să furnizeze un model Cunoașterii în general. Putem deci bănui de pe acum că între metaforele traducerii și traducerea ca metaforă se joacă un joc a cărui miză este identitatea epistemologică a „traductologiei”.

Căutarea acestei identități a traversat, într-o primă instanță, o fază de alteritate, unde orice conceptualizare a traducerii trebuia să urmeze îndeaproape evoluțiile în curs în domeniul – sau domeniile – propus(e) ca model(e). Fertilă înstrăinare, echivalând cu ceea ce Antoine Berman (1984) numea „proba straneității” (*l’épreuve de l'étranger*): printr-o asemenea probă, teoria traducerii s-a putut detașa din simpla „practică traducătoare” (*la pratique traduisante*), găsindu-și totodată într-însa temeliile dintâi și cele mai solide.

1.1. Fie, spre exemplu, paralelismul dintre activitatea de traducere și teoria acesteia, pe de-o parte, și ansamblul practicilor interpretative cunoscute sub numele de critică literară, pe de altă parte. De un secol și jumătate încoace,[3] critica nu a încetat să-și ceară

---

[3] Adică aproximativ din epoca romantică, dar cu o energie reînnoită și cu un accent mai explicit *in the late fifties* & *the early sixties,* unde se situează marea gâlceavă în jurul Noii Critici (franceze).

dreptul la un soi de anacronism interpretativ, revendicare ce a făcut epocă sub denumirea de „lectură *infidelă*". În răspărul istorismului pozitivist, criticul modern caută în obiectul său acele trăsături susceptibile de a-l face familiar unui cititor contemporan. Iată presupozițiile epistemologice ale unui atare demers: o operă, chiar ținând de o epocă revolută, posedă o anumită capacitate de anticipare ce îi permite să se apropie în mai mare sau mai mică măsură de „orizontul de așteptare"[4] al unei perioade ulterioare (în majoritatea cazurilor fiind „anexată" acesteia de către un interpret ce acționează pe seama propriului „său" public receptor).

Tipologia „traductivă" concepută de Georges Mounin pe la mijlocul anilor '50 (*Les belles infidèles*, 1955) se face tocmai ecoul posturii adoptate de critică. Pentru Mounin, orice tălmăcire demnă de acest nume își contemplă obiectul (originalul) printr-o „fereastră transparentă", pliindu-se cu precădere pe structurile și registrele limbii de sosire. Astfel, ea devine o „frumoasă *infidelă*" care, în chiar virtutea infidelității sale, este capabilă să abolească depărtarea dintre textul-sursă și destinatarul-țintă.[5]

Tipică pentru faza de alteritate parcursă de teoria traducerii, această metaforă „bate" doar până aici.

---

[4] Acest concept aparține „esteticii receptării" a lui Hans-Robert Jauss (1978).

[5] Potrivit unui alt „traductolog" francez, avem de fapt de-a face cu o triplă depărtare: „straneitatea limbii străine", „parfumul veacului" și „distanța interculturală sau etnologică" (Ladmiral, 1986: 34). Citez ideile lui Mounin după rezumatul acestuia (*ibid.*: 32-34). Traducerea citatelor, referințelor și trimiterilor pentru care nu există o versiune românească edită (cf. Bibliografia) îmi aparține.

Căci, de o vreme încoace, termenul de comparaţie, sau mai bine zis analogia modelatoare, nu mai este aceeaşi decât cu numele. Într-adevăr, critica literară tocmai a depăşit etapa modernă, a „infidelităţii” actualizante. În domeniul cu pricina, postmodernitatea – sau cel puţin *una* dintre posmodernităţile posibile – este paralelă şi avansează în aceeaşi direcţie cu cele mai recente achiziţii ale studiilor istorice (în speţă „durata lungă” şi „istoria mentalităţilor”). Departe de a mai urmări să-şi apropriееze textele vechi prin prisma expectativelor axiologice şi culturale ale unei modernităţi, de altfel destul de vag definite, exegeza critică se străduieşte astăzi să ni le restituie conform propriului lor orizont de aşteptare, subliniind tocmai ceea ce le face mai „exotice” pentru noi. Astfel, istoricul literar (la fel ca istoricul pur şi simplu) îşi abordează obiectul în chip de „etnolog” al trecutului, pentru care textele sunt documente ale mentalului colectiv al unei civilizaţii diferite de a sa.

1.2. Nu încape îndoială că, dacă ar fi urmat critica literară pe drumul respectiv, traductologia s-ar fi văzut pusă, mai devreme sau mai târziu, în situaţia de a face dreptate „urâtei fidele”, cea care, preferând priveliştea văzută printr-un „geam colorat”, rămâne pe vecie de partea sursei.[6] În loc de aceasta, teoria traducerii a optat pentru a reteza orice legături epistemologice cu modelul ei iniţial. În timp ce o parte reprezentativă a disciplinelor critice (istoria literară, estetica receptării etc.) se orientează cu hotărâre către obiectivul

[6] Prizonieră împreună cu ea a unei depărtări, zice-s-ar, de nestrăbătut.

„postmodern” pe care l-am descris mai devreme, traductologia tinde în schimb să se fortifice întru „modernitate”. Instrumentul opțiunii respective este o nouă dicotomie: între „sursieri” şi „țintişti” (*sourciers et ciblistes*), un pas şi mai decisiv pe calea identitară. În această antiteză – a cărei apărare şi ilustrare şi-a asumat-o Jean-René Ladmiral (1986: 32-42)[7] – există, desigur, ecouri din Mounin. Totuşi, „frumusețea” şi „urâțenia” nu mai joacă aici decât un rol marginal; din contră, poziția centrală este rezervată „fidelității”, pe care sursierii o jură *literei*, iar țintiştii – *spiritului*. O deplasare de accent deloc lipsită de importanță, căci astfel, fără a prinde bine-bine de veste, părăsim domeniile esteticii, pentru a ne regăsi în plină „teologie” a traducerii (*ibid*.: 38).

Aici suntem ținuți să constatăm că noua situație epistemologică diferă radical de precedenta. Nu discursul teologal se oferă drept metaforă traducerii, valabilă e mai degrabă reciproca. Deoarece in tradiția Cărții, care e a noastră (ca şi a evreilor şi musulmanilor), teologia pare a fi o ramură a filologiei. Multe chestiuni de credință se pun pe o asemenea bază: un bun exemplu ar fi legea lui Hristos, scrisă nu „pe table de piatră”, ci „pe tablele de carne” ale inimilor noastre – şi care, prin chiar aceasta, se cere a fi abordată nu

---

[7] În realitate, alternativa (sau dilema) respectivă datează de la Schleiermacher, sau chiar de la Sfântul Ieronim. Cu aproape un deceniu după Ladmiral, în lumea anglo-saxonă, o tipologie similară a fost formulată de către Lawrence Venuti (1995), care distinge două tipuri de traduceri: cele ce produc un efect de „înstrăinare” (*foreignizing*) și celelalte care, din contră, ar dori să creeze senzația de „familiar” (*domesticating*).

„după literă”, ci „după spirit” (2 Cor.: III, 3-6). Iată-ne din nou, deci, față în față cu problema înțelegerii pentru care, să ne amintim, traducerea constituia un model.[8]

1.3. Pentru a-şi sprijini *parti pris*-ul teoretic, teoreticienii țintişti, precum Ladmiral, îl citează pe Sfântul Pavel: *Littera enim occidit, spiritus autem vivificat...* (op. cit.: 32 şi 38). De fapt, însă, o atare antiteză nu se susține în practică decât arareori. În primul rând pentru că, fiind vorba de Carte (strămoş şi arhetip al tuturor cărților), „litera” este şi ea sanctificată, precum sfințită era „carnea” ca vas de elecțiune pentru spirit. Iată de ce marile traduceri ale *Scripturii* țin de un demers literalist.[9]

În al doilea rând, cu cât opoziția aceasta câştigă în relief, cu atât ea tinde să se escamoteze. „La limită (...)

8 De altfel, chiar termenii aleşi de Apostol pentru a-şi pune în relief dilema sunt extraşi din repertoriul retoricii alexandrine, iar semantismul lor punctual vizează, ca să zic aşa, sfera „tratamentului de text”, cuprinzând o serie întreagă de operațiuni (critică, explicare, comentariu, colaționare...) între care traducerea era de pe atunci inclusă.

9 Demers care, trebuie subliniat, depășește cu mult domeniul traducerii propriu-zise, desfășurându-se când în direcția celei mi exacte terminologii, când într-aceea a metaforei celei mai îndrăznețe. Un exemplu din prima categorie ar fi așa numitul *ladino*, adică ebraica Bibliei calchiată în *sepharadí* pentru uz didactic, care a dobândit de pe urma acestei literalități un asemenea prestigiu, ca glottonim, încât tinde să înlocuiască orice altă denumire a iudeospaniolei. Pe de altă parte, să ne închipuim ce ar fi Poezia fără acel straniu cer solid al evreilor, devenit *stereoma* în *Septuaginta* și al cărui ecou devine *firmamentum* în *Vulgata* Sfântului Ieronim și „tăria” în propria noastră tradiție.

utopia traducerii [pentru sursieri] ar fi pur şi simplu repetarea textului original, nontraducerea acestuia" (Ladmiral, op. cit.: 39). Dacă acceptăm această afirmație (și nu văd rațiunea care ne-ar împiedica s-o facem), atunci va trebui fără îndoială să conchidem că, prin simetrie inversă, şi țintismul sfârşeşte – tot la limită – prin a deveni o nontraducere: de astă-dată fiind vorba de a compune, ca să zic aşa, un original propriu.[10] Iar expresia emancipării celei mai radicale în raport cu sursa se dovedeşte a fi cea mai strictă literalitate: în ciuda îndrăznelii sale, o astfel de răsturnare ironică rămâne un demers perfect imaginabil. Şi ea a fost într-adevăr imaginată într-una dintre cele mai faimoase ficțiuni borgesiene, al cărei erou, Pierre Menard, nutreşte stupefianta ambiție de a produce un *Don Quijote* al lui: o versiune care, ieşind din „experiențele lui Pierre Menard" (și deci înlăturând ca prea facilă soluția de „a deveni, într-un fel oarecare, Cervantes"), să fie riguros și textual identică originalului.[11]

---

[10] O atare aplecare țintistă a și fost pusă în evidență de către poetul și criticul grec Nasos Vayenàs. Comentând o serie de versiuni ale unei strofe de T. S. Eliot („Little Gidding II", în *Four Quartets*), autorul ajunge la concluzia că cea mai reușită dintre toate este o „parafrază", „scrisă ca original", ce apare în *Sturzul* („He Kichle") lui Yorgos Seferis: „Un examen atent ne-ar arăta că atât calitatea imaginilor, cât şi semnificația lor au o mare afinitate la cei doi poeți, că metrul utilizat de Seferis este echivalentul grec al metrului lui Eliot, că rima joacă aici acelaşi rol ca în original, că sensul ambelor fragmente ne trimite deopotrivă la Heraclit – și în fine că strofa seferiană suscită în noi acelaşi fel de emoție ca versurile din «Little Gidding»" (Vayenàs, 1989: 37).

[11] Iată un eşantion al rezultatului: „Ce revelație să colaționezi *Don Quijote*-le lui Menard cu acela al lui Cervantes.

De fapt, deci, chiar *când traducem, creăm un original* (şi corolarul: cu cât mai liber eşti faţă de original, cu atât îl recreezi mai... literal). Nu fac paradoxe ieftine: în jurul practicii de traducere încerc să regrupez o întreagă dialectică făcută din atracţii şi respingeri, din acţiuni şi reacţiuni, din influenţe latente şi manifeste, încrucişate sau paralele, declarate sau ascunse, asimilate sau „disimilate”... Acest joc de forţe, deosebit de complex, se desfăşoară în spaţiul a ceea ce numim *literatura comparată*. Iar dacă traducerea rezumă spaţiul cu pricina în chip „metaforic”, tot ea e cea care îl şi reprezintă, în calitate de metonimie. Căci ce altceva este literatura comparată dacă nu (după formula pe cât de elegantă, pe atât de exactă a lui George Steiner) o „artă a înţelegerii centrată asupra posibilităţilor şi eşecurilor traducerii” (Steiner 1995-1996)?

Ultimul scria, de pildă (*Don Quijote*, partea I, cap. 9): *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*. Redactată în secolul al XVI-lea, de către «geniul nebun» care a fost Cervantes, această enumerare e pur şi simplu un elogiu al istoriei. Din contră, Menard scrie: *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*. Istoria, mamă a adevărului: iată o idee surprinzătoare. Menard, contemporanul lui William James, defineşte istoria nu ca o căutare a adevărului, ci ca origine a acestuia. Pentru el, adevărul istoric nu este ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, ci ceea ce noi considerăm că s-a întâmplat. [...] De asemenea contrastul stilistic e destul de acuzat între cei doi autori. Menard – un străin, în cele din urmă – practică o scriitură arhaizantă, ce păcătuieşte printr-o oarecare afectare. Dimpotrivă, predecesorul acestuia mânuieşte cu dezinvoltură spaniola curentă în epoca sa” (Borges, 1966: 54-55).

2. Limba omului şi limba inimii

2.1. Dacă, deci, traducerea echivalează cu creația originală, pentru a complica şi mai mult lucrurile reciproca e tot atât de valabilă: *creația este o traducere*. E o credință la care poeții n-au vrut să renunțe niciodată. Să ascultăm aşadar vocea unuia dintre ei, românul Lucian Blaga (1895-1961):

Chiar și atunci când scriu stihuri originale
nu fac decât să tălmăcesc.
Așa găsesc că e cu cale.
Numai astfel stihul are un temei
să se-mplinească și să fie floare.
Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cântec pe care inima mea
mi-l spune îngânat suav, în limba ei.

(Blaga, 1974-1995: II, „Stihuitorul").

Din limba inimii în limba românească... Ar trebui spus mai degrabă „în limbă omenească", fiindcă – se vede bine – „textul-țintă" ține de frematatoarea multiplicitate ce constituie patrimoniul de limbaj al umanității postbabelice. Din contră, „limba-sursă" este regnul Unului, care a precedat acest legat îmbucătățit. Blaga îl situează în regiunile „inimii", făcând aluzie la ataşamentul pe care i l-au rezervat dintotdeauna poeții; romanticii îi atribuie o dimensiune cosmică;[12]

---

[12] Tardo-romanticul spaniol Gustavo Adolfo Bécquer se pronunță în această chestiune cât se poate de explicit. Cf. cunoscuta sa „Rima I" (Bécquer, 1979: 3): *Yo sé de un*

anumite tradiții populare văd în el „limba păsărilor”, accesibilă doar copiilor; în fine, pentru mistici şi iluminați, este vorba, nici mai mult, nici mai puțin, decât de limbajul Creației, vorbit de atunci încoace de către îngeri.

2.2. Ca să tragem şi un oarece folos epistemologic de pe urma acestei noi metafore, să ne întrebăm dacă există oare în limba naturală vreo instanță cu adevărat capabilă să susțină analogia cu un limbaj de o cu totul altă calitate ontologică. Răspunsul cere un ocol prin teoria limbajului ca atare.

Lingvistul român Eugen Coşeriu – în care mulți au văzut un Saussure al celei de-a doua jumătăți a secolului XX – opune celebrei dicotomii *Langue/Parole* un model ternar, având drept poli *Sistemul, Norma* şi *Vorbirea* (Coseriu, 1962). Norma, ce cuprinde un ansamblu de convenții sociale, precum şi de obişnuințe şi inerții de limbaj cu caracter individual, îşi exercită tutela asupra actelor de Vorbire, a căror tendință spontană este de a fi irepetabile şi (ca să zic aşa) „impredictibile”. Urmarea e ca acestora din urmă să li se aplice legea repetiției şi a „predictibilității”, în lipsa

---

himno gigante y extraño/ que anuncia en la noche del alma una aurora,/ y estas páginas son de ese himno,/ cadencias que el alma dilata en las sombras.// Yo quisiera escribirlo, del hombre/ domando el rebelde, mezquino idioma (Versiunea românească îmi aparține: „Eu ştiu despre-un imn urieşesc şi de taină/ ce-n bezna din suflet vesteşte-o auroră,/ iar paginile-acestea îi sunt acelui imn/ cadențe ce vântul dilată prin umbre.// Să-l scriu cum aş vrea, îmblânzind omeneasca,/ în veci nesupusa, neşlefuita limbă”).

căreia orice comunicare devine imposibilă. Cât despre Sistem, acesta structurează virtualitățile limbajului într-un „ansamblu de libertăți” care, departe de a se impune individului, „i se oferă, procurându-i mijloacele unei expresii inedite, dar în același timp comprehensibile celor care utilizează același sistem” (ibid.: 98).

Avem, deci, pe de-o parte limba omenească, născută din raportul de putere dintre Normă și Vorbire, iar pe de altă parte Vorbirea poetică, în permanentă insurecție contra unei atari asupriri. Violența – câtă există în acest proces – se exercită tot timpul asupra Normei (și nu „asupra limbii”, cum credea Jakobson). Iar acest viol are loc tot timpul cu consimțământul Sistemului. Astfel, poeții îi actualizează în gradul cel mai înalt posibilitățile (Coșeriu, 1962: 99), căci ei sunt cei care, cunoscând-o în profunzime, ne spun cele mai multe despre „limba inimii”. Iată un exemplu foarte tipic de traducere (intralingvistică) ce se constituie, cum o voia G. Steiner, în paradigmă a cunoașterii.

Pentru a închide cercul – și ciclul – metaforelor identitare, traducătorul (interlingvistic), al cărui punct de plecare se confundă cu ținta poetului, e și el ținut să vizeze „limba inimii”, însă la capătul drumului. Aici, o dată mai mult, cu cât se comportă în chip mai țintist, cu atât se vădește a fi mai sursier. Atât demersul, cât și rezultatul său dezvăluie o profundă ambivalență: el curtează Sistemul[13], fără a înceta să demanteleze Norma; se proclamă fidel „limbii inimii”, ceea ce

---

[13] Adică explorează în adâncime posibilitățile Sistemului respectiv; tocmai în acest sens Ladmiral vorbește despre o „franceză posibilă”.

îl obligă să aducă violența în inima limbii sale. Cu aceasta, el nu face decât să imite strategia de seducție utilizată cu succes de poet.

3. Încheiere şi moralitate

Să recapitulăm. Critica literară, literatura comparată şi teoria limbajului (asistate de estetică şi de... teologie) sunt domeniile cunoaşterii care, când ca „metafore” ale traducerii şi când „metaforizate” de ea, creează, intersectându-se, un spațiu menit să găzduiască corpul doctrinar şi discursiv numit teoria traducerii sau (în lipsă de ceva mai bun) *traductologia*. Dar, pentru a-l face locuibil, noua disciplină trebuie să se alieneze întru alteritate, pentru a se dota cu o identitate epistemologică puternică.

La nivelul practicii traducătoare, acest joc ia forma tipologiilor alternative *fidelă/infidelă* şi *sursier/țintist*. Teza mea e că avem de-a face cu false dicotomii şi că putem – ba chiar trebuie – să adoptăm rând pe rând ambele postùri.

Doar aşa cerința de „a-ți cultiva propria grădină” face casă bună cu un orizont multicultural, doar aşa sămânța universalității încolțeşte în brazdele limbii materne.

De translatione miscellanea

II. Program (minim) pentru o traductologie contrastivă

Didactica limbilor şi corolarul acesteia, traducerea interlinguală, sunt activităţi ce se întind pe tot cuprinsul erei postbabelice. De când trufia omenească – aceeaşi care ne împinsese cândva la păcatul originar – a fost din nou pedepsită, de astă-dată cu amestecul limbilor – „ca să nu [mai] auză fiecare vorba aproapelui [său]" (Fac. 11: 7)[1] –, ne-am văzut nevoiţi nu numai să deprindem fiecare vorba aproapelui, dar să şi transpunem, tot fiecare, pe vorba noastră mesaje care altfel ar fi rămas pururi neîmpărtăşite.

Dimpotrivă, teoria aferentă, ca domeniu autonom al cunoaşterii, e de dată relativ recentă.[2] Totuşi ea dispune de pe acum de o vastă bibliobgrafie, care în

---

[1] Redau aproape literal versiunea greacă din *Septuaginta*: *ina mè akoúsosin hékastos tèn phonèn toû plesíon* – pe care o bănuiesc mai apropiată de originalul ebraic. Versiunea canonică românească este: „ca să nu se mai înțeleagă unul cu altul".

[2] Deși mi se pare puțin probabil ca, din timpuri imemoriale, oamenii să nu fi căutat să priceapă natura „modestului miracol" al traducerii (cum îl numea Borges) și, mai apoi, să-și treacă unii altora învățămintele acelor reflecții. Căci, să nu uităm, supraviețuirea omului ca ființă socială depinde tocmai de capacitatea sa de a acumula și a transmite informația.

ultimii ani a cunoscut o proliferare de-a dreptul nestăvilită. Şi, aşa cum se întâmplă adesea, de la un punct încolo excesul de informație mai degrabă încețoşează decât clarifică înțelegerea. Drept care orice nouă contribuție teoretică ce nu se resemnează să adauge încă un titlu la acest fişier interminabil trebuie să îndrăznească a reveni la cele câteva chestiuni de bază ale traducerii şi ale teoriei acesteia, pentru a le restaura în puritatea şi *simplitatea* lor originară.

1. Două întrebări fundamentale

1.1. În primul rând: Ce este *Teoria traducerii* (sau *Traductologia*)?

Este, ca mai toate disciplinele ştiințifice, o reflecție teoretică provenită dintr-o practică anterioară ei. Este însă, spre deosebire de altele, o teorie nu doar neemancipată, ci poate chiar *neemancipabilă* de practica ce i-a dat naştere. Dacă, de pildă, geometria, ieşită din nevoia măsurării terenurilor, a trebuit să se dispenseze de criteriile agrimensorului şi ale cadastrului pentru a putea progresa cu adevărat, o traductologie care ar face abstracție de „practica traducătoare" (*la pratique traduisante*) ar fi, din contră, de neconceput. În consecință, obiectul şi diviziunea internă a disciplinei noastre se vor defini în funcție de şi în raport cu natura practicii respective.

Înainte însă de a aborda tematica respectivă, e necesar să formulăm corolarul ce reiese din statutul epistemologic al unei asemenea teorii, servind de auxiliar unei practici particulare. Este vorba de imposibilitatea sau cel puțin de inutilitatea unei ipotetice teorii generale a traducerii. În ultimă instanță, tot ce ea ne-ar putea spune despre traducere ca atare n-ar fi decât nişte principii vagi, lipsite de vreo pertinență

specifică. Căci traducerea operează întotdeauna punctual: dintr-o limbă **A** sau *limbă-sursă* (fr. *langue source* / engl. *source language*), abrev. **LS**, într-o limbă **B** sau *limbă-țintă* (fr. *langue cible* / engl. *target language*), abrev. **LȚ**. Sau, mai curând, pornind de la un text în limba **A** („textul-sursă”): **ts**, pentru a ajunge la un text în limba **B** („textul-țintă”): **tț**. Drept care nu poate exista o singură teorie a traducerii ci mai multe, în speță *tot atâtea câte perechile de limbi în contact*.[3] În didactica limbilor, această perspectivă metodologică se numește *contrastivitate*; după părerea mea, ea furnizează traductologiei punctul de vedere adecvat din care procesul traducerii poate fi examinat atât ca un tot, cât și în fiecare din etapele sale.

1.2. Să trecem acum la cea de-a doua întrebare: Ce este *Traducerea*?

După mine, este o artă (lat. *ars* / gr. *techne*), în dublul înțeles al cuvântului: c r e a ț i e și, totodată, m e s e r i e . În cazul artei traducerii, aceste două accepțiuni implică anumite însușiri intelectuale, precum factorul imponderabil al t a l e n t u l u i (înnăscut) și parametrul mai pedestru al î n d e m â n ă r i i (l o r) (dobândite). La rândul lor, aceste însușiri se sprijină pe o ș t i i n ț ă care, împreună cu dexteritățile respective, face obiectul procesului de î n v ă ț a r e .

Ținând deci seama de tripla dimensiune a praticii traducătoare:

creație + meserie (= artă) + învățare,

---

[3] La limită, se poate imagina, dacă nu o teorie aparte, cel puțin un set de „unelte” teoretice confecționate *ad hoc* pentru fiecare autor, ba chiar pentru fiecare operă de tradus.

traductologia contrastivă se divide în trei mari capitole:

1º: etapa finală, de finisare a învățării limbii, unde o analiză de tip contrastiv va pune în evidență piedicile (ca și înlesnirile) suscitate de structurile limbii materne la însușirea unei limbi străine și, prin urmare, la traducerea din și în aceasta. A reflecta în jurul chestiunilor cu pricina ne duce, sau ar trebui să ne ducă, la (să zicem) o gramatică a erorilor.[4]

2º: A doua diviziune are a face cu diversele „limbaje” constituite și manifestate în interiorul ficăreia dintre limbile în contact. Altfel spus, cu variantele acestora – „registre”, „nivele” sau „stiluri” lingvistice –, configurate în baza diferențelor geografice, culturale și de modalitate expresivă. Examinarea acestor chestiuni (privite în perspectivă interlinguală) constituie obiectul unei stilistici funcționale contrastive.

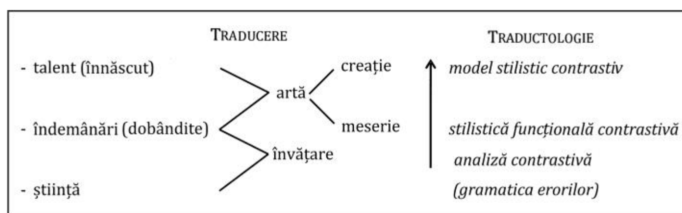
3º: Ultimul capitol al Traductologiei nu se pretează decât foarte puțin sau deloc la o abordare discursivă și, în consecință, nici la învățare. Nucleul „pur și dur” al acestei diviziuni este o activitate desfășurată în spațiul de izolare și solitudine dinaintea paginii albe, unde are loc dialogul traducătorului cu textul de tradus. Opțiunile necesare în faza cu pricina sunt aproape la fel de greu de raționalizat ca și acelea ale poetului însuși. Cu toate acestea, în stadiul respectiv pot rezulta de oarecare utilitate anumite metode de analiză ce dau seama despre mijloacele lingvistice utilizate spre

---

[4] Cu un caracter, desigur, interlingual; a nu se confunda cu *la grammaire des fautes* comise în interiorul unei singure limbi, așa cum a conceput-o Henri Frei (1929).

a obține efecte estetice. Mă refer, în speță, la o abordare stilistică a **ts**, care, odată pusă în slujba traducerii, devine componentă a unei operațiuni poetico-*poïetice*, adică a unui un m o d e l s t i l i s t i c c o n t r a s t i v, vizând producerea unui **tț**[5].

Cele două activități de care ne ocupăm aici – cea teoretică și cea aplicativă –, considerate în corelația lor, pot fi rezumate în următorul tablou sinoptic:



După cum se poate observa, prezentând diviziunea internă a obiectului nostru de studiu, am căutat să procedez într-o ordine, ca să-i zic astfel, „didactică" de jos în sus, adică de la simplu la complex, de la didactica limbilor la creația lingvistică derivată din contactul și contrastul lor.

---

[5] „Po**i**etica" (de la gr. *ποιεῖν* / *poieîn*) este *la science du faire*: cu alte cuvinte, reflecția teoretică a artistului asupra operei pe care o produce. **I**-ul etimologic este menținut pentru a deosebi acest termen de acela de „poetică", în accepțiunea de știință a obiectului artistic finit (cf. Passeron, 1977: *passim*). În altă parte am încercat să rafinez acest din urmă concept, distingând o poetică a *actului* traducerii (echivalentă „poieticii"), una a *obiectului* tradus (echivalentă „poeticii" tradiționale) și, în fine, alta a *receptării* prin traducere (cf. *infra*: „Spre o Poetică a Traducerii").

2. Despre traductibilitate

2.1. Din cele de până acum, putem conchide că o Traductologie contrastivă – de felul aceleia pe care încerc să o descriu aici – îşi propune, sau ar trebui să-şi propună, înainte de toate să evalueze posibilităţile obiective de care dispune (sau nu dispune) un text spre a fi tradus. Pe scurt, axul reflecţiei teoretice în acest domeniu ar fi conceptul de *traductibilitate* (adjectivat ca *traductibil* / *intraductibil*).

Subiectul merită o discuţie mai detaliată căci aici începe cu adevărat şi se sfârşeşte problematica traducerii.

După părerea mea, traductibilitatea e comparabilă cu ceea ce în matematici se numeşte un interval de la ... până la ... Desfăşurat discursiv, conceptul în cauză atinge o chestiune teoretică fundamentală:

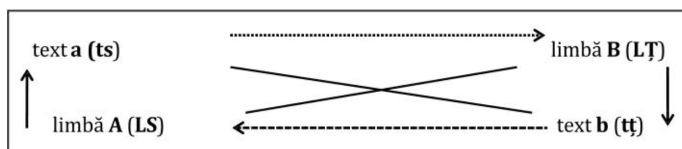
Textul (sursă) **a** aparţinând limbii (sursă)
A este / nu este *traductibil* în limba (ţintă) **B**,
cu / fără rezultatul textual (ţintă) **b**?,

unde, evident, **a** (**ts**) deschide, iar **b** (**tţ**) închide intervalul. Interogaţia de mai sus poate fi chiar precizată şi nuanţată, cu condiţia să remarcăm că, pe lângă alternativele „este / nu este" şi „cu / fără", aici încap şi alte întrebări, ca de pildă „de unde până unde, din ce punct de vedere şi în ce măsură?"

Ceea ce, pe de altă parte, ne sugerează că traductibilitatea şi nontraductibilitea sunt parametri relativi, adică valabili între anumite limite, pe când în termeni absoluţi mai degrabă nu există. Cu alte cuvinte, „to-

t u l e traductibil” şi „n i m i c nu este” sunt aserţiuni complementare, amândouă la fel de adevărate sau de false.

2.2. Analogia la care am recurs aici[6] prezintă inconvenientul de a sugera o imagine liniară şi statică a traductibilităţii. Pentru a-i înţelege cu adevărat funcţionarea, în procesualitatea ei, să pornim de la o transcripţie spaţială a intervalului:



3. ...şi traseele ei

Diversele segmente, vectorii sau traseele reprezentate în această schemă au următoarele valori:

a →**B**: traseul *traductibilităţii*

sau, mai curând, ceea ce îndeobşte înţelegem prin aşa ceva: premisele şi condiţiile necesare şi suficiente pentru traducerea unui **ts** într-o **LŢ**. Totuşi, în acest punct concret, întâmpinăm o dificultate majoră de ordin epistemologic. S-o formulăm în termeni saussurieni: în timp ce **a** este un *acte de Parole* gata constituit, **B** nu e decât o *Langue*, ale cărei posibilităţi şi constrângeri traducătorul abia urmează să

---

[6] Intervalul din matematici, care ne poate trimite şi la teoria sistemelor, dat fiind că „de la… până la” echivalează eventual cu *input / output*.

le evalueze. Iată de ce traseul **a – B** e dificil, dacă nu imposibil de acoperit în mod nemijlocit (de unde şi faptul că l-am reprezentat printr-o linie punctată).

Se pune deci problema găsirii unor căi alternative, ocolitoare. Una din ele începe cu vectorul următor, adică:

A →B: traseul *stilisticii funcționale contrastive*

care, aşa cum am arătat, pune în contrast stilurile funcționale (registrele sau nivelele) celor două limbi, demers ce permite evaluarea de principiu a traductibilității lor în ambele sensuri.

Alte două intervale îl încadrează pe cel de dinainte:

A →a: traseul *lecturii* **ts**

în scopul de a determina punctul de inserție al idiolectului poetic în sistemul funcțional al **LS,** cu alte cuvinte care sunt ingredientele sociale ale expresiei individuale; şi

B →b: traseul *producerii* **tț**

avându-şi proriul punct de inserție (desigur, unul virtual) în **LȚ**, punct care, în principiu, trebuie să fie *omologul* precedentului.

Vectorii **A →a** şi **B →b** sunt componentele de bază ale *modelului stilistic contrastiv*. Cum am anticipat, acest model se sprijină pe principiul *omologic* (sau al echivalenței funcționale) care, enunțat mai pe larg, ar fi următorul:

așa cum **a** (a_1, a_2... a_n) pentru **A,** tot astfel **b** (b_1, b_2... b_n) pentru **B**.

De unde necesitatea de a lua în considerare încă unul sau două segmente. Mai întâi:

a →**b**: traseul abreviat al *omologiei*

prin care se completează modelul stilistic contrastiv, incluzând o conexiune directă între **A – a** și **B – b**. Aceasta face posibile ultimele intervenții de revizuire și ajustare, cu alte cuvinte finisarea textui tradus, în baza regulii de aur care cere ca, aici ca și în contabilitate, să existe un echilibru între „activ" și „pasiv", adică între pierderile și câștigurile eventuale înregistrate pe parcursul traducerii.

Complementar, vectorului de mai sus i se adaugă următorul:

b →**A**: traseul *analizei contrastive*

având un caracter facultativ[7], s-ar zice, dar nicidecum superfluu, întrucât reprezintă *feedback*-ul indispensabil în orice activitate intelectuală. Pentru a-l efectua, traducătorul trebuie să pună la contribuție atât cunoștințele lingvistice, cât și competențele sale de ordin mai general, sub egida „gramaticii erorilor".

Etapa în cauză poate parcurge și o cale analoagă, dar mai amuzantă, care, pe deasupra, prezintă avantajul unei anumite afinități cu metodele experimentale din științele naturii. Este vorba de principiul „reversibilității" (*reversibilità*), formulat cândva de Umberto Eco (2003: 58): *Il testo B nella lingua Beta è la*

[7] De unde și reprezentarea lui printr-o linie întreruptă.

traduzione del testo A nella lingua Alfa se, ritraducendo B nella lingua Alfa, il testo A_2 che si ottiene ha in qualche modo lo stesso senso del testo A („Textul B în limba Beta este traducerea textului A în limba Alfa dacă, retraducând B limba Alfa, textul A_2 astfel obținut are, cumva, același sens cu textul A”). Acel prudent „cumva” (*in qualche modo*) ne sugerează însă că Eco păstra destule rezerve în materie (dat fiind că produsul retroversiunii poate fi satisfăcător semantic vorbind, nu însă – sau nu neapărat – și din punct de vedere estetic).

*

Ideile de mai sus reprezintă, mai mult sau mai puțin, tot ceea ce se poate spune despre Teoria traducerii *în genere*. Restul, adică esențialul, este de domeniul practicii traducătoare și al teoriilor particulare ce o asistă ori de câte ori abordăm un text-sursă spre a-l atrage către o Limbă-țintă.

Nădăjduiesc totuși ca un program minim precum cel de față să poată fi de ajutor acelora care fac primii pași pe această cale lungă, anevoioasă și fascinantă.

III. Spre o Poetică a Traducerii

Drept cadru general al discuției de față propun o *poetică a traducerii*. După părerea mea, această disciplină – al cărei teritoriu încalcă (ba chiar „incalecă”) domeniile lingvisticii teoretice şi aplicate, teoriei literaturii şi creației literare – se pliază pe modelul actului comunicării. Ştiut este că actul respectiv implică un *producător* de mesaje, *mesajul* sau *textul* produs şi un *receptor* sau *lector* (care arareori e unul cu totul pasiv; cel mai adesea el exercită funcția de interpret al mesajului ori al textului).

Să observăm acum că procesul traducerii este compus de fapt din două acte de comunicare înlănțuite, dintre care primul se desfăşoară în spațiul limbii şi culturii de plecare, adică al Limbii-sursă, iar celălalt în sfera limbii şi culturii de destinație, altfel spus, a Limbii-țintă. Traducătorul reprezintă veriga de legătură dintre cele două segmente, căci lui îi incumbă atât lectura şi interpretarea textului-sursă, cât şi producerea textului-țintă.

Dintr-o atare poziție decurge nevoia ca un bun traducător să posede competențe multiple: interculturale, interlingvistice şi intertextuale. Competențe pe care aspiră să i le codifice tocmai poetica traducerii, centrată cu prioritate asupra Limbii şi a textului-țintă, dar fără a trece cu vederea (ba chiar dimpotrivă) spa-

țiul-sursă. Acestea fiind zise, mai rămâne de adăugat în preambul că disciplina noastră se subdivide în:

- p. (actului) *TRADUCERII* → se referă la PRODUCĂTOR (traducător)
- p. *OBIECTULUI TRADUS* → se referă la MESAJ (opera tradusă)
- p. *RECEPTĂRII PRIN TRADUCERE* → se referă la LECTURA (anteriorului) și la CONTEXTUL acesteia.

1. Poetica TRADUCERII (ca act)

E de la sine înțeles că nu toate aspectele și nivelele unui text por fi transferate dintr-o limbă într-alta, fapt de care poetica (actului) *TRADUCERII* trebuie să țină neapărat seama atunci când își circumscrie obiectul (ce constituie câmpul de activitatre al traducătorului). Din acest motiv e ținută să-și pună – și să răspundă la – întrebarea de bază: ce „trece” și ce nu în traducere?

Dintre cele care „trec”, E. Coseriu exclude de la bun început „planul expresiei” sau *semnificantul* textului-sursă (în Limba-sursă): el trebuie înlocuit cu expresia textului-țintă (în Limba-țintă). Exclude de asemenea „conținutul idiomatic” sau *semnificatul* – al semnelor și al construcțiilor sintactice ale Limbii-sursă –, așa cum este structurat de către opozițiile semantice în vigoare în limba respectivă. Traductibile (după Coseriu) ar fi doar „conținuturile textuale” ale textului-sursă, și anume: (a) *desemnarea*, adică tot ce se referă la realitatea extralingvistică, și (b) *sensul*, adică acel conținut care corespunde intenției, scopului sau obiectivului urmărite de discurs (de ex. „confirmare”, „întrebare”, „cerere”, „salut”, „ordin” etc.). Actul *TRADUCERII* (traducerea văzută ca o activitate) ar consta,

aşadar, în a *dez-idiomatiza* conținuturile textuale ale textului-sursă, pentru a le (re)*idiomatiza* ca text-țintă (Coseriu, 1991_1)[1].

Simplă și clară – deci „economică” din punct de vedere intelectual –, această „teorie realistă a traducerii” (cum o definește autorul ei) nu e ușor de combătut. Totuşi, la o privire mai atentă, ea implică separația aproape completă a expresiei de conținut (în termeni saussurieni, a semnificantului de semnificat). Din contră, atât doctrinele științifice și filosofice ale limbajului, cât și practica lingvistică de zi cu zi dovedesc că tendința limbii nu este de a separa, ci de *a reduce la minimum* distanța dintre cele două laturi ale semnului. Iar ceea ce e valabil petnru limbnă în general, va fi *a fortiori* și pentru limba literară, dat fiind că – așa cum arată același Coseriu (1991_2) – domeniul în care o limbă își actualizează pe deplin posibilitățile funcționale este tocmai literatura.

Cum, pe de altă parte, zona de maximă și optimă interacțiune între Limbă și Poezie cuprinde conținuturile

---

[1] Pentru a explica acest proces și, totodată, pentru a înțelege cum și din ce cauză conținuturile idiomatice ale unui mesaj nu sunt traductibile, pe când cele textuale da, să luăm un exemplu simplu ca... *Bună ziua*. Ar fi cu totul eronat (sau cel puțin nepotrivit) să echivalăm acest salut, pe englezește, prin *Good day*, căci semnificatul (idiomatic) al formulei respective în Limba-țintă este „Îți doresc (să ai) o zi bună”. În schimb, sensul de „salut” pe care îl are *Bună ziua* în română poate fi (re)idiomatizat în engleză prin *How do you do*. Iar dacă, pe lângă *Bună ziua*, considerăm și salutul spaniol *Buenos días*, acestuia îi va corespunde, în plus, și *Good morning*; cu condiția ca desemnarea (referirea la realitatea exterioară) să ne indice că salutul are loc de dimineață (mai precis înainte de amiază).

idiomatice ale semnificatului şi mai ales semnificantul însuşi, traducătoul de literatură nu poate şi nu trebuie să le ignore. Orice poetică a *TRADUCERII* (ca act) îşi va propune deci, cu prioritate, cucerirea planului expresiei.

În pofida aparențelor, sarcina cu pricina nu este, teoretic vorbind, imposibilă, dar, pentru a o duce la bun sfârşit, e necesar să se ia în considerare următorii parametri:

1º: Literatura practică o semiotică a semnului *motivat*, ce se bazează pe funcțiunea „icastică” sau „mimetică” a significantului. Care, în anumite ocazii, îi conferă capacitatea de a imita referentul (sau obiectul) semnului, ori de a desfăşura o „aură” semantică „evocatoare” a acestuia, fără medierea prealabilă a semnificatului (Coseriu, *ibid.*)

Din punctul de vedere al traducerii, referentul în cauză nu este altul decât Limba-sursă (actualizată în textul-sursă). Prin urmare, e legitim ca traducătorul să se străduiască a produce un text-țintă în raport icastic cu originalul. Este cazul anumitor opere minore medievale, cu caracter parodic, ce utilizează aşa-numita „latină macaronică (*latinum maccaronicum*) – cuvinte romanice cu desinențe latine – în scopul de a suscita efecte comice[2].

2º: La rândul său, semnificantul literar e unul *complex* (c/Sa), constituit la confluența dintre o serie

[2] În româneşte, un ton „macaronic” are următoarea poezioară „ghiduşă” din anii noştri de liceu: „*Dixit* moşul *ad* babuşc*am*:/ «Babo, vrei *futurum esse*?»/ «*Non*», *respondet semper* baba,/ «N-o băga, că *puer esse*!»” (Cu cursive semnalez „latinismele”).

orizontală, cuprinzând semnificanţi *parţiali* (p/Sa), şi alta verticală, ce include semnificanţi *suprapuşi* (s/Sa):

$$
\begin{array}{c}
s/Sa_1 \\
s/Sa_2 \\
s/Sa3 \\
. \\
. \\
. \\
s/Sa_n \\
\downarrow
\end{array}
$$

$$p/Sa_{\mathbf{1}} + p/Sa_{\mathbf{2}} + p/Sa_{\mathbf{3}} + \mathbf{...}\ p/Sa_{\mathbf{n}} \rightarrow \boxed{\mathbf{c/Sa}}$$

În prima categorie vom clasifica fenomene varii, dar care – arată Dámaso Alonso – au proprietatea ca, însumate, să modifice în oarecare măsură percepţia noastră asupra semnificatului (Alonso, 1950). Cei „suprapuşi” se constituie ca atare utilizând semnificaţii parţiali ca materie primă pentru a-şi fabrica unităţile semnificante proprii şi totodată ca o cale de acces la semnificat (având în vedere că ei înşişi sunt autoreferenţiali).

Semnificanţii suprapuşi sunt şi cei care posedă în gradul cel mai înalt anumite atribute mimetico-evocative, susceptibile de a fi puse în valoare de căte traducător. Acest fond icastic se desfăşoară în două direcţii[3]:

(a) *Fanopeea* (asupra căreia nu voi insista prea mult): cuprinde semnificanţi aflaţi într-un raport oarecare cu un cod *vizual*. Un caz tipic (deşi nu unic) îl

---

[3] Terminologia îi aparţine lui Ezra Pound (1967).

constituie acele texte ale căror semne grafice compun o imagine: tradiția lor coboară în timp până la așa-numitele *carmina figurata* din Antichitatea târzie și urcă până la *Caligramele* lui Guillaume Apollinaire. E evident că o compoziție grafico-textuală, ca apollinairiana *Mon coeur pareil à une flamme renversée* („Inima mea ca o făclie răsturnată”), unde cuvintele trasează conturul unei inimi, va produce același efect în orice limbă-țintă, cu condiția ca traducătorul să-i respecte așezarea în pagină.

(b) *Melopeea*: pune accentul pe valorile *sonore* – în particular pe cele *muzicale* – ale expresiei. Lăsând la o parte experiențele manieriste și baroce – rechemate în actualitate de către avangardele secolului 20 –, care duc la extrem căutarea unor valori de acest ordin, să observăm că „melopeea” este prezentă și în discursul poetic (să-i zicem) normal, sub aspectul *versificației* sau *prozodiei*. Astăzi, teoreticienii și mai ales practicienii traducerii discută în contradictoriu dacă merită sau nu osteneala ca, în actul *TRADUCERII*, să încercăm a păstra ritmul, metrul și/sau rima din original. Cei ce susțin că strădania ar fi inutilă argumentează că asemenea efecte sunt strâns legate de o sumă de calități fonice, care diferă sensibil de la o limbă la alta. Adepții conservării lor susțin că, odată emancipată de conținutul semantic idiomatic (odată constituită în chip de semnificant autoreferențial), versificația desemnează ceea ce de fapt și este, adică „discurs poetic” (cel puțin în ce privește poezia tradițională). Prin urmare, un text-țintă care nu ar reproduce-o, cel puțin cu aproximație, pe cât e posibil în Limba-țintă, și-ar pierde în mare măsură „poeticitatea”. Ceea ce tocmai am afirmat

despre prozodie în general va fi desigur valabil şi în particular, cu referire la aspectele ei punctuale, cum sunt *modelele de vers* (alexandrinul, endecasilabul, hexametrul homeric etc.), cele *strofice* (*cuaderna vía*, *ottava reale*, terţina dantescă), *formele fixe* (sonetul italian şi cel englez, madrigalul şi *sirventès*-ul trubadurilor, balada villonescă...) şi aşa mai departe.

2. Poetica OBIECTULUI tradus

În viziunea traductologului, operele literare se actualizează prin intermediul traducerilor, la fel cum cele folclorice fiinţează în şi prin variantele lor. În sensul acesta, pentru poetica *OBIECTULUI TRADUS*, conceptul de „operă" include, pe lângă textul-ţintă, *şi* textul-sursă, ca *încă una* dintre versiunile posibile ale acesteia. În speţă, „opera" este terenul pe care cele două texte interacţionează, iar cazul ideal al interacţiunii lor îl constituie – cum subliniază George Steiner vorbind despre „arta exactă" a traducerii – un „schimb reciproc de energie, fără pierdere" (Steiner, 1996).

În continuare, să urmărim mai îndeaproape un asemenea proces interactiv, cu ajutorul lecturii încrucişate a „Sonetului în ix" (*Sonnet en ix*) de Stéphane Mallarmé, în originalul francez şi în versiunile spaniolă (a lui Octavio Paz), (neo)greacă (a poetului contemporan Takis Varvitsiotis) şi română (a lui Şt. Aug. Doinaş), care por fi consultate în Anexă.

Precum poetica *TRADUCERII* (ca act), tot astfel şi aceea a *OBIECTULUI* tradus este prioritar interesată de semnificantul poetic complex (c/Sa), ce sintetizează anumiţi semnificanţi parţiali (p/Sa) şi pe alţii suprapuşi

(s/Sa). Cei parțiali însumează semnificanții: *fonic* (p/Sa_1) + *lexico-semantic* (p/Sa_2) + *morfo-sintactic* (p/Sa_3). Pe de altă parte, dintre semnificanții suprapuși spicuiesc: *versificația* (s/Sa_1) (alcătuită mai ales din material fonic și deci suprapusă pe p/Sa_1) și *textura retorică a poemului* (s/Sa_2) (ce utilizează materia primă lexicală și sintactică, clădindu-se astfel pe p/Sa_2 și p/Sa_3).

Nu este acesta momentul și nici locul potrivit pentru a proceda la analiza amănunțită a nivelelor respective luate unul câte unul. Mă voi restrânge deci la scurte comentarii ale unor mostre din fiecare categorie, cu scopul de a pune în evidență problemele cele mai spinoase pe care le ridică originalul și, de la caz la caz, soluțiile cele mai interesante pe care unul sau altul dintre traducători le propun pentru problemele în cauză.

2.1. Astfel, la nivelul *fonic* (p/Sa_1), merită reținută aliterația *espiral espirada* cu care Octavio Paz echivalează *aboli bibelot* a lui Mallarmé (care e, totuși, o aliterație mai complexă); în plus, traducătorul reușește să confere textului-țintă același aspect de calambur pe care îl posedă și originalul.

2.2. La nivelul *lexico-semantic* (p/Sa_2), Mallarmé introduce în primele două strofe ale sonetului un vocabular greco-latin (*lampadophore*, *vespéral*, *Phénix*, *cinéraire*, *amphore*, *ptyx*, *Styx*) atât de copios, cu o asemenea frecvență și un asemenea dinamism, încât îi creează cititorului senzația unei limbi „macaronice” de nuanță clasicizantă. La rândul ei, această caracteristică motivează icastic sistemul de rime, provenind

în majoritate dintr-un repertoriu elenizant (*onyx / Phénix*, *lampadophore / amphore*, *ptyx / Styx*, versus *sonore / s'honore*).

Evident, grecismele nu au nicio relevanță stilistică într-un text grec (fapt pentru care Takis Varvitsiotis compensează această pierdere recurgând la procedee de tip morfo-sintactic). În schimb, în celelalte două versiuni, în limbi romanice (spaniola și româna), termenii respectivi produc aproape același efect ca în franceză. Totuși efectul icastic este anulat în traducerea spaniolă, căci Octavio Paz renunță la rime. Din contră, în versiunea lui Doinaș, rimele, mai mult decât păstrate, sunt *reproduse* ca atare (*onix / Fenix*, *lampadoforă / ignoră*, *ptyx / Styx* versus *sonoră / se adoră*); un tur de forță facilitat de capacitatea aproape nelimitată a Limbii-țintă de a asimila neologisme, precum și de influența profundă exercitată asupra ei de către Limba-sursă (franceza).

2.3. La nivelul *morfo-sintactic* (*p/Sa*$_3$), pentru început, originalul schimbă genul gramatical al unor elenisme precum *ptyx* și *Styx*, care din feminine (în greacă) devin masculine (în franceză). Fenomenul are a face cu sistemul morfologic al Limbii-sursă (ce nu admite feminine terminate în consoană), fiind deci irelevant sub aspect stilistic. Pe de altă parte, o trăsătură caracteristică a sintaxei mallarmeene este elipsa verbului, pe care cei trei traducători izbutesc a o emula cu mai mult sau mai puțin succes și fără prea mare greutate. La acest capitol însă, Mallarmé își etalează cu adevărat însușirile novatoare cu ajutorul unei sintaxe poetice – adică al unei retorici – despre care va fi vorba în continuare.

2.4. Omit nivelul *versificației* (*s/Sa*$_1$), al cărui examen ar necesita analize excesiv de minuțioase, și trec direct la cel de-al doilea semnificant suprapus, care, așa cum arătam mai înainte, este urzeala *retorică* a poemului (*s/Sa*$_2$).

Aici, merită să ne oprim asupra *sinonimiei explicative*, figură ce apare oarecum ca un pandant la preferința manifestă a lui Mallarmé pentru cuvântul rar și somptuos. Acesta pare a fi, în principiu, rolul termenului comun *ongles*, pe lângă sinonimul său etimologic *onix* (care în greacă înseamnă chiar „unghie”). Totuși, în versul *Ses purs ongles très haut dédiant leur onix*, poetul îl utilizează „în răspăr”: în loc ca *verbum proprium* să-l „explice” pe cel neobișnuit (*onix* = unghie), ai zice că se petrece contrariul (*unghie* = onix).

Din motive similare celor menționate în legătură cu nivelul lexico-semantic, un asemenea joc etimologic (și tautologic) nu-și are locul în versiunea greacă. Și-l dobândeşte în schimb în versiunile neolatine: cf. sp. *El de sus puras uñas ónix alto en ofrenda* și rom. *Nalt închinând din unghii curatul lor onix*.

O mențiune aparte merită și *hiperbatonul* sau *transgresia*, procedeu tipic al sintaxei poetice mallarmeene, ce constă în inserții mai mult sau mai puțin extinse între membrele unei sintagme. În „Sonetul în ix”, figura respectivă se dovedește a fi foarte productivă; a se vedea, de exemplu, *L'Angoisse, ce minuit, soutient* (v. 2); *selon, peut-être, le décor* (v. 5); *Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor* (vv. 13-14) etc.

Și la acest capitol, constatăm că versiunea greacă este mai „săracă” – în fapt, conține un singur hiperbaton –, pe când versiunile spaniolă și română își

apropriază fără probleme strategia retorică a lui Mallarmé, reuşind să recreeze cu succes până şi amplul hiperbaton dublu ce ocupă ultimele două versuri ale poemului. Cum se explică o asemenea diferență? Desigur, am putea-o pune încă o dată pe seama înrudirii dintre Limba-sursă şi cele două Limbi-țintă, care înlesneşte sarcina autorilor versiunilor romanice. Valabilă dar facilă, această explicație se cere totuşi nuanțată, luându-se în considerare şi anumiți parametri culturali.

Figura retorică respectivă îl trimite pe cititor la estetica barocă: o dimensiune pe care canonul academic francez a marginalizat-o şi ocultat-o sistematic. Reactualizarea acestei tradiții uitate constituie o trăsătură distinctivă a originalității lui Mallarmé în propriul său context istorico-literar. Pe de altă parte, modalitatea şi gradul abordării hiperbatonului de către cei trei traducători sunt funcție de „orizontul de aşteptare" (Jauss, 1978) pe care contează Barocul în cadrul uneia sau alteia dintre culturile-țintă:

(a) În Grecia, spre exemplu, se dă drept sigur faptul că Barocul lipseşte cu desăvârşire din istoria literaturii neoelene, fiind în plus incompatibil cu mentalitatea şi temperamentul spațiului cultural de destinație. (”Limba greacă”, susținea cândva Odysseas Elytis, „nu suportă clarobscurul.”) Este vorba, desigur, de un stereotip, dar e foarte probabil ca acesta să fi influențat până la un punct opțiunile lui Takis Varvitsiotis față cu retorica mallarmeeană.

(b) Dimpotrivă, Octavio Paz afirmă explicit că, în versiunea sa, s-a inspirat din unele precedente poetice

din Secolul de Aur (XVI-XVII) al literelor spaniole (în speță Góngora și Quevedo); soluție naturală și legitimă, ținând seama de faptul că Barocul reprezintă o tendință înrădăcinată și fertilă a literelor hispanice.

(c) În fine, prezența hiperbatonului în versiunea lui Doinaş – prezență la fel de, sau chiar mai „performantă" ca la Octavio Paz – nu este totuşi direct tributară Barocului, pentru simplul motiv că acest stil nu constituie un termen de referință pentru literatura română. Retorica barochizantă soseşte în România adusă de modernismul din Interbelic, alături de numeroase alte influențe occidentale asimilate în perioada respectivă, între care și influența lui Mallarmé. Teza mea este că Doinaş își înscrie traducerea sonetului mallarmeean în tradiția modernistă locală, mai precis în descendența marelui poet Ion Barbu (1885-1961), reputat a fi „Mallarmé al românilor".

3. Poetica RECEPTARII prin traducere

La capătul acestui excurs analitic, ar fi de dorit să ne putem forma o idee coerentă despre *modus operandi* al unuia sau altuia dintre traducători, pornind de la „marca de fabrică" a acestuia în produsul final. Sau, mergând mai departe, să extrapolăm de aici o teorie a „strategiei traductive".

Propunerea mea e să privim această strategie ca pe un proces tridimensional: pe de o parte, ea defineşte actul *TRADUCERII*, adică o practică traducătoare (*pratique traduisante*) individuală; pe de alta, dă socoteală de structurile specifice ale *OBIECTULUI TRADUS*, adică de produsul final al practicii respective; în fine,

influențează și este influențată de factorii și parametrii *RECEPTĂRII* prin traducere, adică de lectura operei traduse, într-un anumit context. Consider că cele spuse până acum acoperă primele două aspecte ale problemei; îmi propun deci să mă concentrez în continuare asupra unui al treilea, care constituie obiectul ultimului capitol al poeticii traducerii.

Privită sub acest unghi, strategia traductivă se prezintă ca un proces *interactiv* între original și versiunile acestuia; proces care, în condiții ideale, ar trebui să ducă – așa cum am mai spus – la un „schimb reciproc de energie, fără pierdere” (G. Steiner). La rândul său, acest schimb poate fi privit fie ca un proces ierarhic unidirecționat – dinspre textul-sursă către textul (textele)-țintă –, asemenea raportului dintre o temă muzicală și variațiunile ei; fie în dimensiune orizontală, ca rețeaua variantelor unui „text” oral în folclor. În acest caz, se poate vorbi de un *intertext de traduceri*, cuprinzând ansamblul versiunilor unui original dat, originalul însuși fiind doar una dintre ele.

Ideea (nu și termenul) îi aparține eruditlui mexican Alfonso Reyes (1889-1959), care observa undeva că, în serie diacronică, versiunile succesive într-o anumită limbă se influențează reciproc, atât atunci când cele mai recente își însușesc soluții descoperite de traduceri anterioare, cât și, mai ales, atunci când se străduiesc să le evite. Pe de altă parte, teoreticianul spaniol Miguel Gallego Roca (1994: *passim*) dezvoltă sugestiile lui Reyes, vorbind despre un „intertext internațional”, pe care, la rândul meu, aș prefera să-l numesc „interidiomatic”. Acest nou termen mi se pare mai pertinent decât celălalt („internațional”) pentru a explica funcționarea reală a „schimbului de energie”, ca de pildă cazul în care traducătorul recurge la modele

străine din dorința de a ocoli influența antecesorilor înăuntrul limbii proprii. Posibilitatea ca versiuni ale aceluiași text-sursă în limbi-țintă diferite să trimită una la alta implică existența unui fond comun de soluții și tehnici ale traducerii, diacronic constituit pentru întreg domeniul receptării; domeniu unificat, în ultimă instanță, de *intertextul interidiomatic*.

Din această ipoteză de lucru se deduce un model de lectură interactivă la mai multe nivele.

3.1. Pentru început, la nivelul *complementarității hermeneutice* între original și versiunile sale. Un exemplu: în versul mallarmean *Avec ce seul objet dont le néant s'honore*, verbul *s'honorer* a fost tradus: în spaniolă prin *nobleza*, în greacă prin *kosmei* („împodobește") și în română prin *se adoră*. Prima versiune actualizează o componentă „aristocratică" a lui *s'honorer*, iar a doua îi adaugă o nuanță plastico-picturală; suma celor două trimite la heraldică, deoarece înfățișează obiectul respectiv în chip de „blazon" al "neantului". Versiunea românească proiectează un semnificat „religios" (mai degrabă secundar între semnificații verbului francez: cf. contextul *honorer Dieu*). Prin urmare, același „obiect" (adică, potrivit versului anterior, *ptyx*-ul sau „scoica" absentă) apare acum drept „figură" sau „simbol de meditație rituală", similar unei *mantra* indiene[4].

---

[4] Cu atât mai mult când tema meditației este „neantul", acest concept fundamental al ontologiei budiste (*sunya / purna*) pe care Mallarmé susținea că l-a descoperit de unul singur, prin îndelungi căutări și tentative de a exprima în poezie faimosul *néant*.

3.2. Şi mai interesant mi se pare nivelul pe care l-aş numi al *paradigmelor istorico-literare ale receptării*. Aici lectura interactivă, „schimbul reciproc de energie” între original şi versiunile lui, conferă intertextului interidiomatic o dimensiune multiculturală, sau cel puțin i-o accentuează. Mai concret, *feedback*-ul hermeneutic al traducerilor examinate aici (în special al versiunilor românească şi spaniolă) face din Mallarmé un precursor al lui Ion Barbu în sistemul literaturii române, iar din Góngora un precursor al lui Mallarmé în acela al literelor hispanice, reuşind pe de altă parte performanța de a-l „transplanta” pe liricul spaniol în sistemul poeziei franceze.

O asemenea lectură interactivă îi interesează nu numai pe teoreticienii traducerii, ci şi, din motive evidente, pe comparatişti. Interesează mai ales – sau ar trebui să-i intereseze – pe istoricii literaturilor „naționale”. În această perspectivă, e necesar ca traductologia să părăsească orice preocupare normativă, cu alte cuvinte să înceteze a se întreba *cum* trebuie să fie o versiune ideală şi să-şi canalizeze interesul spre *ce* rol joacă orice versiune în punctul *terminus*, adică în spațiul Limbii şi culturii-țintă.

3.3. În abordarea problematicii respective, de mare ajutor poate fi doctrina traductologică a profesorutui Itamar Even-Zohar, de la Universitatea din Tel Aviv. Teoreticianul israelian consideră că ceea ce numim îndeobşte „Literatură” este de fapt un „agregat de sisteme”: *Polisistemul literar* (PSL), unul dintre subsistemele căruia îl constituie tocmai Literatura Tradusă (LT) (în terminologia anglo-saxonă *Foreign Literature in Translation*). Principala funcție a PSL este *transfe-*

rul, ce are loc atât „între două sisteme (limbi / literaturi)”, cât și „în limitele sistemului” (Even-Zohar, 1981: *passim*).

În acest cadru general, traducerea actualizează transferul intersistemic, participând totodată în mod activ și la cel intrasistemic, în conformitate cu poziția și statutul ei la același nivel. Atât într-o direcție, cât și în cealaltă, procesul în cauză implică aspecte de politică culturală – ba chiar politice *tout court* –, pe care problematica dezvoltată în jurul *RECEPTĂRII* prin traducere nu poate și nu trebuie să le evite.

3.3.1. La nivel *intersistemic*, tendințe, criterii, sisteme de valori, modele și mai ales opere de tradus se transferă dinspre o „literatură-sursă” (LS) către o „literatură-țintă” (LȚ). De obicei, a doua o alege pe prima; opțiune determinată de „corelația de forțe” în vigoare în contextul sistemic mai larg al celor două literaturi, dar și determinând în mare măsură canonul LȚ[5].

În speță, cele trei versiuni ale „Sonetului în ix” se înscriu, alături de originalul mallarmeean, în spațiul literar occidental, unde literatura franceză a exercitat timp de secole o adevărată hegemonie, fără a înceta să ocupe o poziție solidă până astăzi. Prin urmare, sursa comună fiind dată, rămâne de văzut, de la caz la caz, care este raportul interactiv al acesteia cu diversele LȚ.

---

[5] Până într-acolo încât grupurile de presiune culturală (generații, curente etc.) care își propun să schimbe canonul încep prin a traduce masiv dintr-una sau mai multe LS diferită(e) de aceea (acelea) care până atunci alimenta(u) LȚ cu influențe și modele.

(a) Traducând în *spaniolă*, limbă care în ultima vreme dispută cu succes primatul cultural al francezei, Octavio Paz interacționează cu textul și LS *pe picior de egalitate*.

(b) În calitate de LȚ, cea *greacă* a păstrat, în etapa ei modernă, un anumit echilibru între influența franceză și cea anglo-saxonă, cu relativa predominare a primei LS înainte de 1930 și a celei de-a doua după această dată. Actualmente, echilibrul respectiv se vede însă amenințat de globalizarea impetuoasă a englezei, ca vehicul al (sub)culturii de masă americane. Reacționând la acest pericol, o parte a elitei intelectuale și artistice din Grecia s-a grupat în jurul platformei „pentru o *francofonie culturală*”[6]. Versiunea mallarmeeană a lui Takis Varvitsiotis, a cărei miză mi se pare a fi aceea de a recâștiga publicul grec pentru unul dintre pilonii modernității literare franceze, se înscrie de drept și de fapt în aceeași tendință.

(c) Versiunea *românească* poate fi privită de asemenea ca o reacție, dar la o situație mult mai dramatică. În ultimele două secole de existență, literatura română a evoluat sub influența celei franceze, în așa măsură încât un poet și eseist din Interbelic (B. Fundoianu) putea să afirme (exagerând, *ma non troppo*) că, „[d]in punct de vedere cultural suntem o colonie a Franței”. Desigur, în aceeași epocă, nu au lipsit voci care cereau limbii și culturii române să interacționeze

6 Cum se intitulează manifestul lansat de revista pariziană *Atelier du roman* (decembrie 2004).

şi cu alte LS, spre a-şi diversifica fizionomia proprie[7], dar acest raport nu a variat prea mult până la finele anilor 1940. Regimul stalinist instaurat în ţară după cel de-al Doilea Război Mondial şi-a propus să impună cu brutalitate literelor româneşti paradigma „realist-socialistă” de tip sovietic; ulterior, naţional-comunismul lui Ceauşescu s-a străduit să pună în locul ei un autohtonism delirant de nuanţă fascistoidă, extrem de ostil oricăror contacte cu restul lumii. În atari condiţii, o traducere ca aceea a lui Şt. Aug. Doinaş din Mallarmé, în măsură să reamintească cititorilor relaţia privilegiată a poeziei române cu cea franceză, a reprezentat un aport nepreţuit la necesara *restauraţie* a limbii-ţintă în ambientul ei cultural normal.

3.3.2. Transferul *intrasistemic* e funcţie de poziţia unui sistem dat înăuntrul altuia, mai amplu şi de rang superior. După Even-Zohar (1978: *passim*), această poziţie poate fi „primară”, atunci când subsistemul în cauză „participă activ la modelarea «centrului» polisistemului”, şi „secundară” – adică periferică sau marginală – când are o capacitate limitată de acţiune. Pe de altă parte, se numesc „primare” activităţile susceptibile de a reînnoi sistemul, şi „secundare” acelea care tind să „menţină codul în vigoare”.

[7] Astfel, romancierul şi istoricul religiilor Mircea Eliade, în prefaţa la versiunea sa românească a cărţii *Un uomo finito* de Giovanni Papini, îşi îndemna contemporanii să-i frecventeze cu mai multă asiduitate pe italieni, pentru a scăpa de „tirania bibliotecii franceze”. La rândul său, poetul şi filosoful Lucian Blaga opunea influenţei franceze, care îşi incită suporterii să fie ca ea, pe cea germană, care îi încurajează să fie ei înşişi.

De regulă, PSL „mari” şi „solide”, aflate aproape de centrul macrosistemului căruia îi aparţin (fie că e vorba de „literele europene”, de cele „occidentale” sau chiar, după Goethe, de *Weltliteratur*), se nutresc din propria lor substanţă, fără prea mare nevoie de a-şi procura modele sau forme din anfară. Evident, în ele, Literatura în Traducere (LT) este situată la periferia sistemului, iar practica traducătoare, deşi secundară ca activitate, îşi arogă un aer autoritar, căutând să asimileze sau măcar să adapteze produsul de import la standardele „pieţei” de destinaţie. (Acesta este, bunăoară, cazul lui Octavio Paz, a cărui versiune spaniolă – după cum mărturiseşte el însuşi – „hispanizează”, adică „gongorizează” sonetul mallarmeean.)

Subsistemul traducerilor poate fi propulsat la centrul PSL în următoarele condiţii: atunci când LȚ ocupă în cadrul macrosistemului o poziţie „marginală” sau „slabă”; când este o literatură „tânără”, nu îndeajuns de stabilă; când situaţia ei e precară, când trece printr-o criză sau când e pe cale de a-şi schimba orientarea. În toate aceste cazuri, traducerea, ca activitate „principală”, va manifesta o preferinţă clară pentru practicile traducătoare de tip „sursist” (*sourcier*), violentând uzajul rutinier şi limitele normative ale limbii-ţintă, suscitând în sânul ei efecte expresive analoge limbii-sursă[8].

---

[8] Termenul *sourcier,-e* (de la *source* = „sursă”) aplicat la această manieră de a traduce îi aparţine teoreticianului francez Jean-René Ladmiral. Acelaşi autor denumeşte „ţintiste” (*ciblistes*, de la *cible* = „ţintă”) versiuni precum aceea a lui Octavio Paz, centrate pe limba de destinaţie (cf. Ladmiral, 1986).

Cum am arătat, versiunea lui Takis Varvitsiotis participă la reacția anumitor literați din țara sa contra excesivei influențe anglo-saxone pe care o suferă cultura greacă datorită globalizării. Din situația respectivă, o parte a elitelor intelectuale au conchis că este imperios necesar ca LȚ să-şi schimbe orientarea, nultiplicând şi intensificând transferurile dinspre alte LS (în special dinspre literatura franceză). Ar fi fost deci de aşteptat ca poetul grec să exercite o practică traducătoare cu caracter tot *sourcier*; în realitate însă, el se vede împiedicat de la aceasta de importantele diferențe de structură dintre limba-sursă şi limba-țintă. Totuşi, „singurătatea" versiunii greceşti în interiorul intertextului interidiomatic al traducerilor „Sonetului în ix" poate sugera cititorului unicitatea poeticii mallarmeene în contextul literar propriu.

La începutul anilor '70 ai secolului trecut, când Şt. Aug. Doinaş îşi publica traducerile din Mallarmé, literatura română începea să resimtă o criză care avea să devină din ce în ce mai gravă în ultimele două decenii de existență a regimului comunist. În anii aceia, o dictatură paranoică căuta cu tot dinadinsul să împingă țara cea mai europeană din Balcani de-a dreptul şi cu toată viteza în Lumea a Treia. În domeniul cultural, doctrina oficială – sub ridicola etichetă a „protocronismului românesc" – susținea, nici mai mult, nici mai puțin, că ideile cele mai fecunde şi realizările cele mai spectaculoase în ştiință şi tehnică, în filosofie, în literatură şi în arte erau direct sau indirect de origine şi inspirație românească. Dacă, deci, hrana spirituală ți se livra la domiciliu, în tot momentul, comod şi îmbelşugat, la ce bun să o mai cauți pe aiurea? În condițiile acestea, când puterea totalitară intervine în cultură şi

o destabilizează, locul şi rolul traducerilor în sânul literaturii naţionale sunt nu numai acelea de a consemna simptomele crizei, ci şi de a marca începutul unei contracrize terapeutice. Ocupând *centrul* polisistemului traumatizat, ele pot amorsa deci un radical proces de deconstrucţie şi apoi de reconstrucţie a acestuia. În România, o asemenea dinamică sistemică avea atât o acoperire politică, cât şi una existenţială. Pe de-o parte, practica traducătoare submina izolaţionismul cultural impus „de sus”, comiţând astfel un act de „rezistenţă prin cultură” (cum se spunea în epocă). Pe de alta, cititorii simţeau în capodoperele literaturii universale transferate în limba unei „naţiuni captive” ca a lor o adiere de aer proaspăt, primenind atmosfera irespirabilă a cotidianului.

Iată în ce termeni trebuie evaluată „strategia traductivă” a poetului român. Ea implică între altele mobilizarea tuturor resurselor icastice disponibile în limba-ţintă, în scopul obţinerii unei versiuni cât mai apropiate de răsunetul originalului. A afirma că rezultatul reprezintă un *nec plus ultra* al traducerii aşa-zis „sursiste” (*sourcière*, cum ar numi-o J.-R. Ladmiral) ar însemna să îl coborâm.

Dispreţuind soluţia facilă a unei „macaronice” franţuzite, Şt. Aug. Doinaş inventă pentru al său „Sonet în ix” o nobilă română mallarmeeană.

IV. Considerații paratraductologice
(pe marginea *Cântării Spiritualicești* a Sfântului Ioan al Crucii)

În istoria culturii și civilizației, există momente când cititorul, acel *suffisant lecteur* cu care se identifica Montaigne, constată cu surprindere și neplăcere că, pentru întregi categorii de texte din trecut, el nu mai e defel „suficient”, ca și cum mesajele și mai ales sensurile acestora ar fi suferit o întunecare totală sau parțială. Este ceea ce ni se întâmplă astăzi cu vaste domenii ale discursului artistic care înainte vreme erau în strânsă corelație cu discursul religios.

Situația a fost semnalată mai de mult; numai că vocilor ce o anunțau și o denunțau le-am dat tot atâta atenție câtă, îndeobște, profețiilor oricărei Casandre. Iată însă că fenomenul e de-acum aici și nu-l mai putem ignora: civilizația europeană actuală e în curs de „decreștinare”, ceea ce reprezintă faza ultimă, poate chiar terminală, a retragerii sacrului din lume. Această stare de fapt îi alarmează, desigur, pe creștinii „militanți” și, *a fortiori*, diversele instanțe bisericești. În ultima vreme însă a început să-i pună de asemenea pe gânduri, și încă foarte serios, pe nepracticanți și agnostici, adică pe aceia care ne autodefinim drept „intelectuali laici”. Dincolo de convingerile filosofice ale fiecăruia, moștenirea iudeo-creștină constituie, împreună cu cea greco-romană, „nucleul dur” al identi-

tății culturale colective a Europei; prin urmare, ea nu îi privește doar pe credincioși și nici nu le aparține în exclusivitate. Or, civilizația europeană, confruntată astăzi cu presiunea altor scheme identitare deosebit de agresive, are (orice ar spune adepții unui „progresism" pitoresc până la iresponsabilitate) cel puțin dreptul să se apere. Iar pentru strategia sa defensivă, de o importanță vitală este conservarea cu orice mijloace a multiplei și variatei *dimensiuni culturale* a discursului creștin (dimensiune ce constituie, de altfel, cea mai solidă, dacă nu singura garanție a dăinuirii acestuia).

Când însă substratul de trăire al discursului cu pricina slăbește (așa cum se întâmplă în epoca noastră), atunci și proiecțiile lui în spațiul celui cultural și artistic devin din ce în ce mai puțin accesibile, rezultatul fiind acea lipsă de transparență a mesajelor și sensurilor despre care vorbeam mai înainte. Cu alte cuvinte, opere a căror receptare se sprijinea cândva cu fermitate pe binomul *credință religioasă* / *desfătare estetică* văd cum „lizibilitatea" lor se reduce pe zi ce trece.

Această pierdere și, cu atât mai mult, modalitățile de a-i face față constituie astăzi un pariu major pentru filologi în general și în special pentru criticii literari (cititorii „profesioniști"). Firește, nu le stă în putință și nici nu e de competența lor „restaurarea" corelațiilor inițiale ale receptării,[1] de vreme ce orizontul istoric de așteptare al operelor literare astăzi „inerte" e definitiv revolut – odată cu publicul istoric al acestora. Ce se mai poate încă face e ca aura afectivă care înconjura acele mesaje atunci când ele au fost formulate pentru prima oară să fie încorporată într-un context com-

[1] Acesta e un alt pariu, eventual, pe care poate teologii ar fi chemați să-l țină; dar mă tem că ei l-au și pierdut.

plementar, jucând rolul schelelor în travaliul arheologic de restaurare a edificiului semantic deteriorat de trecerea vremii. Aşa ceva probabil că nu va reuşi să repună în funcţiune binomul despre care vorbeam, binom care, în alte epoci, activa instantaneu lectura unor asemenea opere; cu siguranţă însă va lega din nou discursul religios de discursul artistic, de astădată cu legături de tip gnoseologic şi hermeneutic.

1. Text-sursă / text-ţintă / paratext (explicit şi implicit)

Atunci când, cu peste douăzeci de ani în urmă, am purces la transpunerea în româneşte a unor fragmente din *Cântarea Spiritualicească* (*Cántico Espiritual*) a cavalerului castilian Juan de Yepes – călugărit sub numele de Ioan al Crucii / Juan de la Cruz (1542-1591), iar după moarte beatificat (1675) şi apoi sanctificat (1726) de biserica romano-catolică –, nutream convingerea – ce nu m-a părăsit până astăzi – că traducerea este forma cea mai completă de lectură interpretativă a unui autor. Ambiţionam, deci, să aduc astfel o contribuţie punctuală la cunoaşterea acestui mare poet al Renaşterii spaniole. De asemenea, într-o perspectivă mai generală, presimţeam (încă nelămurit) că, abordând un fenomen literar necunoscut nouă precum poezia mistică, traducerea constituia totodată o încercare de umplere – virtuală, fireşte – a acestei lacune istorice a culturii româneşti.[2]

[2] Mai târziu am căutat să-mi precizez cât de cât acea vagă intuiţie iniţială, ajungând la o idee ceva mai elaborată asupra traducerii (să-i zicem) „contrafactuale” şi a funcţiilor ei culturale (cf. *infra*: Addenda 1).

Pe de altă parte, mi-am dat seama destul de curând că, independent de reuşita sau nereuşita demersului meu, textul-ţintă nu e în măsură, singur el, să lumineze satisfăcător toate sensurile originalului. Cauza e, evident, faptul că în textul-sursă discursul artistic funcţionează în strânsă corelaţie cu discursul religios, iar asemenea texte, după cum spuneam, şi-au pierdut pentru noi imediateţea şi transparenţa la lectură. Drept urmare, receptarea lor are nevoie de un oarecare ajutor. În acest sens, de mult folos ne va fi aşa numitul *paratext* care, după Gérard Genette, grupează „semnalele accesorii (…) ce procură textului un anturaj (variabil) şi uneori un comentariu” (Genette, 1982: 9).

Nevoia de asistenţă hermeneutică e cu atât mai stringentă în cazul traducerilor, cu cât receptarea lor se confruntă şi cu alteritatea şi distanţa culturală dintre spaţiul de provenienţă şi cel de întâmpinare al operei. În consecinţă, traducătorul va trebui să bricoleze el însuşi un paratext lărgit care, pe lângă eventualele date paratextuale ce „antureză” originalul,[3] să includă şi altele, implicite în domeniul-sursă. În speţă, să scruteze *intertextul* operei, cu deschiderile sale către multiple vecinătăţi textuale (de natură istorică, ideologică, culturală, gnoseologică etc.), ce conferă textului-sursă dimensiunea adâncimii în spaţiu şi timp. Din raţiuni lesne de înţeles, filosofia prezentului demers traductologic (sau mai bine zis paratraductologic) îmi impune deci să consider parametrii intertextuali ca făcând parte şi ei din paratext.

[3] De pildă titlul, subtitlul, prefaţa şi/sau posfaţa, notele de subsol, *motto*-urile… ş.a.m.d.

În chip de complement indispensabil traducerii, îmi propun să procedez în continuare la cartografierea parțială a paratextului explicit al *Cântării Spiritualicești*, precum și la evidențierea, tot parțială, a celui implicit. Faptă poate mai riscată chiar decât traducerea însăși, căci spațiul limitat de care dispun aici și mai ales competența mea redusă în materie prescriu efortului meu rezultate destul de puțin fiabile (pe care cititorul bine ar face să le ia *cum grano salis*).

Acestea fiind zise (*Dixi et salvavi animam meam!*) să trecem la „cestiune”.

2. Experiența mistică: un paratext explicit

Sfântul Ioan al Crucii ne-a lăsat unele comentarii fragmentare la *Cântarea Spiritualicească*, unde simbolurile sale poetice sunt raportate interpretativ la un sistem de alegorii și concepte teologice. Cu alte cuvinte, fragmentele cu pricina constituie paratextul poemului în versiunea explicită a autorului.

Scrise la cererea călugărițelor din Ordinul Carmeliților Desculți (a cărui ramură feminină fusese fondată de prietena sa, Sfânta Teresa din Ávila, iar cea masculină – de el însuși), comentariile autoexplicative la *Cántico Espiritual* sunt tot ce s-a salvat dintr-o voluminoasă scriere doctrinară, în care Sfântul Ioan descrie cu de-amănuntul experiența sa mistică,[4] în chip

---

[4] Din punct de vedere teologic, „mistica” înseamnă abordarea divinului în chip de trăire (*Erlebniss*, ar zice germanii), obiectivul ei ultim fiind contopirea extatică a sufletului cu Dumnezeirea. Astfel, experiența mistică dobândește o intensă coloratură senzuală, iar textele ce o înregistrează introduc în scenariul doctrinar tematica și imageria scrii-

de „Suiș al Muntelui Carmel" (*Subida del Monte Carmelo*). În această scriere, el a încorporat poemul propriu-zis, manipulându-și propriul text în scopuri didactice.[5] Măcar că teologi moderni (ca de pildă Karol Wojtyla – viitorul Suveran Pontif Ioan Paul al II-lea –, în studiul său *La fe según San Juan de la Cruz* („Credința după Sfântul Ioan al Crucii", 1979) și-au dat silința să demonstreze stricta „ortodoxie" a ideilor acestuia (cf. Ynduráin, 1987: 22), altfel gândeau în epocă adversarii lui, care l-au supus unei persecuții implacabile. Ca să se pună la adăpost în eventualitatea unei anchete a Sfântului Oficiu, autorul a considerat prudent să expurge și să distrugă o bună parte a operei în cauză.

Din puținul păstrat, ne putem face totuși o idee despre conținutul „narațiunii" ce încadrează *Cântarea Spiritualicească*. Este vorba de itinerariul Sufletului către Dumnezeu, în fapt adânc de noapte (*la noche oscura del alma*), călătorie care, după cum subliniază

turii erotice. Din punct de vedere istoric, literatura mistică occidentală se consumă aproape în întregime pe durata Evului Mediu: sec. XII în Italia (Sfântul Francisc din Assisi), sec. XIII în Germania (Meister Eckhart), sfârșitul sec. XIII – începutul sec. XIV în Țările de Jos (Ruysbroeck) etc. Din contră, mistica spaniolă înflorește în a doua jumătate a sec. XVI, adică în plină Renaștere. Avem deci de-a face cu un „fruct târziu", dintre acelea care, după Ramón Menéndez Pidal, apar în diverse faze de evoluție ale literaturii și culturii Spaniei, dând seama despre „întârzierea istorică" a acestei țări față de restul Europei occidentale. Acest fapt nu înseamnă însă inferioritate calitativă, căci, după cum subliniază același Menéndez Pidal, „fructele târzii sunt și cele mai coapte".

[5] Spre bătaia de cap a posterității filologice și ecdotice, care se vede confruntată cu două versiuni ale *Cântării Spiritualicești* (CA și CB), destul de deosebite între ele.

distinsul *sanjuanista* spaniol, profesorul Cristóbal Cuevas,[6] are loc în trei etape – „purgativă", „iluminativă" şi „unitivă" –, de-a lungul cărora subiectul, pe măsură ce se apropie de ținta transcendentă, trece prin stadiile de „începător", „diligent" şi „desăvârşit" (*apud* Ynduráin, 1987: 21). Dincolo însă de atari „tehnicisme", aş zice că experiența mistică, văzută în mare, este o *via negationis*, jalonată de experiențe precum „golirea" Sufletului de orice însuşire individuală, lepădarea de lumea sensibilă, sau împlinirea întru Neant a ființei.[7] Cât despre mobilul prim şi ultim al riscantei aventuri, acesta nu e altul decât patima senzuală – abia sublimată – ce o împinge pe Mireasă să se dăruiască Mirelui ei.

Asemenea idei care, orice ar zice Sanctitatea Sa, depăşesc şi contrariază „ortodoxia" dogmatică – alături de imaginile erotice deosebit de îndrăznețe ce traduc ideile respective într-o proză torențială şi o melodie lirică pe cât de fină, pe atât de pătrunzătoare – sunau subversiv în epocă. Nu e deci de mirare că poetul a avut nu o dată de înfruntat suspiciunile şi ostilitatea *establishment*-ului bisericesc.[8]

---

6 Pe care am avut privilegiul să-l și audiez, în vara lui 1987, în cadrul „Cursului Superior de Filologie Spaniolă" al Universității din Málaga.

7 Precum (coincidență deloc fortuită) într-una dintre ontologiile indiene, ce postulează identitatea dintre preaplinul și vidul absolut, dintre zero și infinit.

8 Când inițiativele lui Ioan al Crucii vizând o reformă radicală, dacă nu chiar revoluționarea vieții monastice, au început să jeneze în mod serios interesele ierarhiei Ordinului Carmelit, prelatul rebel a fost calomniat, revocat din toate funcțiile, întemnițat (1577) şi apoi trimis în exil (1591), unde a şi murit.

3. „Pactul generic” şi forma enciclopedică

Teologia mistică a Sfântului Ioan nu acoperă tot paratextul *Cântării Spiritualiceşti*, nici măcar tot paratextul explicit. De pildă, un alt aspect paratextual relativ manifest este acela pe care Genette îl numeşte, pe urmele lui Philippe Lejeune, „pactul” sau „contractul generic”. Teoreticianul francez exemplifică acest concept cu subtitlurile de capitole („Sirenele”, „Nausicaa”, „Penelopa” ş.a.m.d.) care, în prima versiune din *Ulysses*, explicitau legăturile de gen ale romanului lui Joyce cu eposul homeric (Genette, 1982: 9-10).

În *Cántico Espiritual* există trei tipuri de indicii care „trădează” pactul, sau poate chiar pactele generice ale operei. Le voi enumera și examina pe scurt, de la suprafață către adâncimea textului și de la simplu la complex.

3.1. Cel dintâi ne este furnizat de modelul strofic: cinci versuri, cu rime încrucişate (*ababb*); primul, al treilea şi al patrulea sunt heptasilabi, al doilea şi al cincilea, endecasilabi; ritmul e peste tot iambic. Schema respectivă se numeşte *liră* şi este de proveniență italiană. Acest amănunt, aparent lipsit de importanță, ne ajută totuşi să tragem o concluzie interesantă. Deşi defazată cronologic, poezia mistică spaniolă nu este câtuşi de puțin un „atavism” medieval, activat cine ştie cum în plină Renaştere. Ea este, dimpotrivă, un vlăstar al timpului său şi, cel puțin din punct de vedere tehnic, o poezie „modernistă”, adică la curent cu ultimele noutăți poetice.

3.2. Tot sub un unghi generic pot fi privite şi unele convenții tematice, ca de pildă personajele *Mirelui* şi

Miresei, sau traiectoria discursului amoros de la Ea către El. Aceste date atrag în câmpul paratextual cea mai faimoasă poemă amoroasă a umanității, *Cântarea Cântărilor* (*šîr haššîrîm*) a regelui Solomon. Din tradiția biblică ştim că destinatara piesei respective e Sulamita (*sulammiît*), iubita lui Solomon, căreia însă poetul încoronat îi „împrumută” vocea, făcând din ea subiectul enunțului.[9] Creştinismul resemantizează opera ca epitalam al logodnei lui Iisus Hristos cu Biserica; pe de altă parte, potrivit interpretărilor mistice, atât iudaice, cât şi creştine, *Cântarea Cântărilor* celebrează însoțirea nupțială a Sufletului (în spaniolă *alma*, de gen feminin) cu divinul Soț. Sfântul Ioan al Crucii aderă la această ultimă versiune hermeneutică, semnalând-o explicit în subtitlu („Stihuri ce schimbă într-olaltă mireasa Alma şi-al ei Mire”).[10] Între anumite „locuri” ale

---

[9] De unde şi prezența unui Eu liric de genul feminin, trăsătură care trece şi la Sfântul Ioan. Dar, spaniol fiind, acesta trebuie să fi avut în vedere şi alte precedente, mai apropiate, ale unei astfel de „scriituri feminine”. Femeia îndrăgostită ca subiect al enunțului amoros e o convenție foarte răspândită în lirica romanică arhaică (începând cu „cântecele de mai” din folclorul roman). În Peninsula Iberică, voci feminine intonează, bunăoară, *las jarchas* (cupletele arabo-andaluze), *las coplas* castiliene sau *as cantigas d'amigo* ale trubadurilor galaico-portughezi (indiferent de sexul natural al subiecților enunțării, adică al poeților care le compun).

[10] Dincolo de aceşti *topoi* ai tradiției, Sfântul Ioan al Crucii trebuie să fi avut o cunoaştere mai adâncă şi mai „ştiințifică” a *Cântării Cântărilor*: ca student la Universitatea din Salamanca, beneficiase de luminile Fratelui Luis din León / Fray Luis de León (1527-1591), ebraist de prim ordin şi poet, primul traducător al poemei lui Solomon în castiliană.

Cântării Spiritualicești și pericopele respective din *Vechiul Testament* există o legătură intertextuală directă, astfel încât fragmentele în cauză par (și unele chiar sunt) citate sau parafraze ale *Cântării Cântărilor*.[11] De altfel, poema lui Solomon devine canalul prin care în spațiul *Cântării Spiritualicești* pătrund diverse alte teme și motive biblice.[12]

3.3. A treia categorie ne revelează pactul generic propriu-zis al operei. Pornind de la ipoteza, bazată mai ales pe varianta CB, că textul poetic și autocomentariul Sfântului Ioan constituiau (deși nu de la bun început) o unitate, Cristóbal Cuevas susține că genul proxim al acesteia ar fi combinația dintre un text și un

---

[11] A se compara de pildă: *Nu mă disprețui/ căci, oacheșă de-am fost la trup și față* (33) → *C.C.* 1:4 („Neagră sunt, fete din Ierusalim, dar frumoasă...") și 5 („Nu vă uitați că sunt negricioasă..."); *Prindeți puii de vulpe* (16) → *C.C.* 2:15 („Prindeți vulpile, prindeți puii lor, ele ne strică viile, că via noastră e acum în floare"); *vă jur acum.../.../ lăsați să doarmă-n tihn' a mea Mireasă* (21) → *C.C.* 2:7, 3:5 și 8:4 („Vă jur, fete din Ierusalim, pe cerboaice, pe gazelele din câmp, nu treziți pe draga mea până nu-i va fi ei voia", unde „vă jur" înseamnă, evident, „vă conjur") etc. Ortografia citatelor biblice a fost adaptată tacit normelor actuale.

[12] De exemplu referința la enigmaticul personaj Aminadab: *Nimeni nu e prin preajmă,/ și nici Aminadab dă să se-arate* (40). Fiu al lui Ram, din tribul lui Iuda – *Ex*. 6:23 („Iar Aaron și-a luat de soție pe Elisaveta, fata lui Aminadab...") și *Num*. 1:7 („Din Iuda: Naason, fiul lui Aminadab") – acesta este menționat și printre înaintașii Mântuitorului: cf. genealogiile din *Matei* 1:4 („Aram a născut pe Aminadav; Aminadav a născut pe Naason...") și *Luca* 3:33 („Fiul lui Aminadav...").

comentariu. Drept precedente, cercetătorul spaniol menționează *inter alia* operele dantești *Vita Nuova* și *Convivio*, alături de altele spaniole (*apud* Ynduráin, 1987: 26-27). După părerea mea, sfera noului gen literar se cere însă lărgită geografic, caz în care îi putem lua în considerare și rădăcinile orientale. În această perspectivă, ascendența completă a *Cântării Spiritualicești* se întinde până la o categorie de gen cu structură miscelanee și conținut „enciclopedic”, cunoscută în literaturile semitice (ebraică și arabă) sub denumirea de *maqama*, *-at*. Având o tramă destul de laxă, *maqamat*-ele combină proza cu versul, discursul narativ cu cel liric și cu cel didactic, în dezvoltarea oricărui subiect, fără restricții tematice.[13]

4. *Bestiarium amoris*: un paratext explicit

Pactul poemului cu o categorie atât de primitoare precum *maqama* face deci cu putință tot soiul de alte aliaje generice, dintre cele mai neașteptate. De aici

[13] În baza definițiilor de mai sus, repertoriul precedentelor generice ale operei Sfântului Ioan al Crucii se poate amplifica. Seria începe, după mine, cu *Pančatantra* ìndică și cu prelucrarea arabă *Khalila wa-Dimna*, care a devenit modelul de gen al multor *maqamat* europene din Evul Mediu. Pe lângă deja citatele *Vita Nuova* și *Convivio* de Dante, aș mai menționa *Decameron*-ul lui Boccacio, *Povestirile din Canterbury* de Chaucer etc., iar în Peninsula Iberică – *Colierul porumbiței*, al poetului arab Ibn Hazm din Cordoba (sec. XI), *Cartea desfătărilor*, a evreului Yosef ben Meir ibn Sabarra din Barcelona (sec. XII) și mai ales *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, protopop de Hita (sec. XIV), operă considerată drept eposul comic al Evului Mediu spaniol.

decurge, spre exemplu, posibilitatea ca tiparul strofic şi prozodic renascentist să modeleze referinţele intertextuale la *Cântarea Cântărilor*. La rândul ei, atmosfera idilică a sursei biblice e răspunzătoare de exaltarea naturistă ce emană din sistemul de imagini al *Cântării Spiritualiceşti*. Între diversele embleme ale vieţii câmpeneşti şi pastorale, un loc deosebit îl ocupă bogatul şi coerentul *simbolism animal*.[14] Din acest punct de vedere, opera Sfântului Ioan al Crucii poate fi privită drept un *Bestiarium Amoris*, subordonat, fireşte, scenariului nupţial.

Abordarea analitică a unor asemenea simboluri implică recursul la o străveche tradiţie hermeneutică şi la substratul filosofic al acesteia, ce constituie partea implicită a paratextului care ne preocupă aici.

Ideea că regnul animal e o oglindă a omenirii şi în acelaşi timp un rezervor de unde omul extrage modele de imitat îşi are originile în Antichitate (Aristotel, Plutarh, Virgiliu, *Vechiul* şi *Noul Testament*, Părinţii Bisericii etc.). *Corpus*-ul respectiv de cunoştinţe se înnoieşte în pragul Evului Mediu cu *Physiologus* (sec. II-IV), din care derivă faimoasele *bestiarii* medievale; în sfârşit, Renaşterea face din studiul simbolismului animal aproape un sistem. Sfântul Ioan al Crucii, care considera animalele *doctores de humana conducta* („dascăli de omenească purtare"), citise probabil *Tratatul despre Simboluri* al lui Piero Valeriani (bazat pe interpretarea hieroglifelor egiptene) şi *Il Mondo Simbolico* de Filippo Picinelli, două lucrări nu numai amplu cunoscute, ci şi populare pe toată aria Europei culte.

[14] Cf. în textul tradus, termenii transcrişi cu italice.

În *Cântarea Spiritualicească*, emblemele animaliere pot fi clasificate în patru categorii: (I) simboluri ale *Mirelui*, (II) simboluri *comune* Mirelui şi Miresei, (III) simboluri ale *Miresei* şi (IV) simboluri ale fenomenelor care *intervin* în raporturile dintre ei. Să vedem câteva mostre din fiecare.[15]

4.1. Simbol aproape exclusiv al *Mirelui*, c e r b u l (sau c ă p r i o r u l) provine din *Cântarea Cântărilor* 2: 9 şi 12: 14, precum şi din *Eneida* lui Vergiliu IV: 62-63 (în speță, imaginea *cerbului rănit*). Cele două surse fuzionează în literatura cavalerească medievală (Chrétien de Troyes, trubadurii, *Cancioneros* castiliene etc.).

În autocomentariul Sfântului Ioan, cerbul ca Mire e „singuratec şi înstrăinat", dar şi „îndemânatec la săgetările de taină ale Amorului" (cf. *după ce m-ai rănit*); află alinare – „se răcoreşte" – în contemplarea Miresei (cf. *cătând în adieri de zbor răcoare*) şi, în fine, odată rănit de iubire, se contopeşte cu soața sa („rana unuia, a amândurora este").

Această ultimă interpretare tinde să confere „cerbului" o natură duală, proprie mai degrabă celei de-a doua categorii de simboluri (comune Mirelui şi Miresei). Şi mai departe în aceeaşi direcție merge Picinelli, asemuind „cerbul" cu ipostaza psihică feminină (lat. *anima*, sp. *alma*) pe care, în mod normal, ar simboliza-o Mireasa: Sufletul îşi află liniştea şi repausul în uniu-

---

15 Atât clasificarea anterioară, cât şi interpretările ce vor urma se bazează pe însemnările mele de la prelegerile sus-menționate ale profesorului Cristóbal Cuevas, la Universitatea din Málaga.

nea cu Dumnezeu, la fel cum cerbul se răcoreşte în apele reci ale izvorului.

4.2. Primul simbol *comun* menționat în *Cântarea Spiritualicească* este privighetoarea, pe care Sfântul Ioan o numeşte *filomela* (sp. *filomena*). Termenul respectiv e un cultism de origine italiană. În Spania este introdus de Garcilaso de la Vega (1503-1536), *chef de file* al influentului curent petrarchizant ce se manifestă în lirica Renaşterii spaniole. Îndărătul originilor literare se află sursa mitologică a motivului, în speță sinistra istorie a două surori, pe nume Procne şi Philomele: Tereus, regele Atenei, se căsătoreşte cu prima și o violează pe cealaltă, atrăgându-şi răzbunarea sângeroasă a soației sale; în continuare, zeii o prefac pe Procne în privighetoare, pe Philomele în rândunică, iar pe Tereus în pupăză. Legenda a trecut în operele a diverşi autori greci din Antichitatea clasică și elenistică, de la Sofocle la Hyginus, de la care s-a transmis până astăzi. În Europa Occidentală, a prevalat însă versiunea ovidiană (din *Metamorfoze*), care inversează avatarurile păsăreşti ale celor două surori (privighetoare devenind Filomela, iar rândunică, Procne). Cât despre *filomela* din *Cântarea Spiritualicească*, glasul ei dulce şi melodios devine aici o metonimie a primăverii, adică se încadrează în atmosfera idilică mai generală a poemului. De asemenea, printr-o asociație de idei deloc forțată, privighetoarea ne trimite la noapte, care, la Sfântul Ioan al Crucii, e prin excelență spațio-timpul traversat de Suflet în ascensiunea sa către Dumnezeire.

Un alt simbol comun Mirelui şi Miresei este vizuina („grota”) leilor, unde amanții au aşternut *culcuşul* lor *înflorit*, fiindcă acolo – subliniază poetul în

autocomentariul său – sunt „în siguranță și la adăpost de alte fiare". Izvorul acestui *topos* este *Cântarea Cântărilor* (cf. de exemplu 4: 8: „Vino din Liban, mireasa mea, (...) din a leilor culcușuri"), precum și *Apocalipsa* (unde Iisus Hristos e numit *leul lui Iuda*). Tradiția hermeneutică relevă înfățișarea măreață a animalului, de ajuns, ea singură, ca să îndepărteze orice eventual adversar (Picinelli); de asemenea, atunci când leul nu-și poate consuma prada pe loc, o „însemnează" cu suflul gurii sale, astfel încât să nu se apropie de ea alte carnivore. „Tot astfel și virtuțile (plusează San Juan), aidoma suflului dumnezeiesc, însemnează sufletul nostru."

4.3. Emblema prin excelență a *Miresei* e porumbița.[16] Originile simbolului se află în *Cântarea Cântărilor*: „Dar ea e numai una, porumbița mea, curata mea" (6: 9). În *Eneida* lui Vergiliu, precum și la alți autori din Antichitate și Evul Mediu (Pliniu, Sf. Isidor din Sevilla etc.), porumbița simbolizează:

- iubirea conjugală castă (împreună, firește, cu soțul ei),
- blândețea (caracteristică datorată faptului că își poartă fierea în intestine), precum și
- contemplarea sacrului (ce se oglindește în privirea-i frumoasă și expresivă).

Rezumând toată această ereditate hermeneutică, Sfântul Ioan al Crucii atribuie Miresei-porumbițe următoarele trăsături distinctive: „zbor înalt și ușure", „dragoste fierbinte", „purtări simple", „albeață și curăție" (căci e „lipsită de fiere") și în sfârșit „ochi limpezi și plini de iubire".

---

[16] În textul traducerii, „colunița".

Un simbol foarte asemănător şi înrudit cu cel de dinainte este t u r t u r i c a , provenind de asemenea din *Cântarea Cântărilor*, unde în vocea ei răsună chemarea iubirii: „a sosit vremea cântării, în țărină glas de turturea se aude” (2: 12). Secolul de Aur spaniol (*Siglo de Oro*) îi atribuie în mod eronat o fire „monogamică” (în sensul că, atunci când îşi pierde perechea, evită acuplarea cu partea bărbătească).[17] În autocomentariul poetului se face auzit un ecou al concepției respective: turturica, ne spune el, „cât timp părechea nu şi-o a găsit, nice îşi trage sufletul pe rămureanverzită, nice tovărăşie alta vrea, ori ’perechere. Dar când pre soț îl află, ea mult se bucură şi se desfată…”.

4.4. Factorii ce *intervin* în raporturile de dragoste ale celor doi amanți sunt de natură îndeosebi psihologică. Între emblemele din această categorie, primele trebuie menționate f i a r e l e . De proveniență atât vetero, cât şi neotestamentară, „fiarele cumplite” (*Is*. 35:9) şi mai ales Fiara din *Apocalipsă*, care o poartă în spinare pe „târfa Babilonului” (*Apoc*. 17: *passim*), îi simbolizează în tradiția medievală pe Diavol şi pe aceia care îl urmează. Comentând triada *fieras* (…) *fuertes y fronteras* („«fiare... cetăți... fruntarii»” în traducerea mea), Sfântul Ioan al Crucii subliniază că este vorba de duşmanii de moarte ai Sufletului: „lumea, Demonul şi carnea”. În poem însă, *fiarele* ocupă locul pe care interpretarea îl rezervă „lumii” (şi nu pe acela al „Diavolului”, cum ar fi fost de aşteptat). Această „infracțiune” teologică i-a fost dictată autorului de necesități de

[17] Informația provine de la Sfântul Isidor din Sevilla, care însă atribuie caracteristica respectivă porumbiței.

ritm şi rimă, adică de cerinţe poetice, pe altarul cărora el nu a şovăit să sacrifice corectitudinea dogmatică.

P ă s ă r i l e (în traducere le-am numit „uşure zburătoare”, făcând aluzie la mobilitatea pe care le-o atribuie tradiţia hermeneutică) reprezintă pentru poet „zăpăceala făr’ de folos” pe care o aduce cu sine „fantazia” (*la loca de la casa* = „nebuna familiei”, după spusa Sfintei Tereza): e vorba aşadar de *pecata minuta* („cu gândul”), care însă pot abate Sufletul de pe drumul cel drept.

La a doua apariţie, c e r b i i se fac purtătorii unei încărcături simbolice ambivalente (dacă nu chiar ambigue). Pe de-o parte au o semnificaţie pozitivă, câtă vreme fac aluzie la Mire; pe de altă parte, potrivit autocomentariului, semnifică ispita voluptăţii, încă un obstacol pe care Sufletul trebuie să-l depăşească pe drumul contopirii cu divinul. Împreună cu „sprintenii” c ă p r i o r i (*gamos saltadores*), alături de care îl aflăm şi în *Cântarea Cântărilor* 2: 9[18], „cerbul” simbolizează de asemenea delăsarea şi slăbiciunea celor descurajaţi de greutăţile întâlnite în calea spre desăvârşire.

Şi l e i i au parte, la a doua apariţie, de o semantică ambivalentă. Latura lor pozitivă, arată Sfântul Ioan al Crucii, este că dau tot timpul dovadă de curajul atât de necesar iubirii; cea negativă constă în „faptele lor ne-

---

[18] Aş observa aici că, fiind de genul masculin, termenul spaniol *gamos* – un plural de la *gamo* („bărbătuşul gazelei”) – e mai adecvat nu atât contextului poematic, cât imaginii Mirelui, prezentă în sursa biblică, unde însă, cel puţin în traducerile pe care le-am putut consulta, apar denumiri feminine ale simbolului animal: *dorkás* în *Septuaginta* şi *gazelă* în versiunea românească. E de văzut, desigur, ce gen „propune” originalul ebraic.

săbuite” – şi mai cu seamă în aceea că se lasă stăpâniţi de furie, păcat mortal pe care *Alma* trebuie să-l evite dacă vrea să ducă la bun sfârşit uniunea amoroasă cu Mirele ei.

Faimoaselor v u l p i din *Cântarea Cântărilor* (2: 15) li se atribuie de către autor următoarele trăsături distinctive: „strică viile” şi „îşi vânează prada prefăcându-se adormite”. Ca atare, ele sunt aidoma dorințelor carnale, „care, cufundate fiind în somn adânc, se trezesc dintr-odată şi stânjenesc spiritul în contemplație”.

Ca imagine poetică, t u r m a are a face cu atmosfera pastorală transmisă *Cântării Spiritualiceşti* de *Cântarea Cântărilor*. După Fray Luis de León, absoarbe întreaga atenție a păstorului. În consecință, ca simbol, turma reprezintă tot ce ar putea-o distrage pe Mireasă de la Mirele ei. Pierderea turmei, deci, nu poate semnifica decât faptul că *Alma* s-a lepădat cu totul de lumea simțurilor, spre a putea primi în sânul ei sămânța iubirii îndumnezeite.

În sfârşit, h e r g h e l i a – comentează poetul – simbolizează „simțurile trupeşti”, ce pot constitui şi ele o piedică pentru Suflet. Când însă participă la contemplație şi viziune, ele „coboară” – adică trec – „de la lucrarea după fire la spitualiceasca meditare”.

Înainte de a încheia, aş dori să subliniez încă o dată că, în epocă, aceste chei simbolice erau destul de familiare oricărui cititor cu o cultură medie. Ceea ce înseamnă că „mistica” Sfântului Ioan al Crucii nu are nimic de-a face cu ermetismele şi esoterismele de orice fel: comentariile ajutătoare ale poetului, precum şi

referințele lui la o *vulgata* hermeneutică larg cunoscută fac (așa-zicând) operă de „popularizare științifică”.

Din acest punct de vedere, noi, cititorii de astăzi, ne aflăm într-o poziție evident mai vitregă decât cei de acum cinci sute de ani, atât față de textul, cât și față de paratextul *Cântării Spiritualicești*, dat fiind că ne-am rupt de o întreagă tradiție de cunoaștere, de înțelegere și de interpretare căreia poetul îi apaținea, împreună cu cititorii săi. De unde și nevoia acestui succint context ajutător, cu care am încercat să deschid o cale (fie și elementară) de acces către domeniul *cunoștințelor* poetului, în ideea că, fără ele, *farmecul* poemului i-ar rămâne cu desăvârșire inaccesibil „lectorului suficient”.

În ce măsură am reușit sau nu, el e cel mai în măsură să judece.

*

Sfântul Ioan al Crucii

CÂNTARE SPIRITUALICEASCĂ

Stihuri ce schimbă într-olaltă mireasa Alma și-al ei Mire[19]

---

[19] În transpunerea fragmentelor, am optat pentru calea de mijloc între o versiune literală și una poetică. În speță, am redat pe cât posibil de fidel metrul și punerea în pagină a versurilor *lirei*, fără a încerca să reproduc și sistemul de rime caracteristic acestei forme strofice. De câte ori mi-a fost cu putință – și în măsura în care așa ceva nu îngreuna înțelegerea textului –, am încercat să compensez această pierdere cu alte mijloace (asonanțe, aliterații și unele rime sporadice). Mi-am luat libertatea să păstrez în titlu femininul spaniol *Alma*, spre a sublinia mai apăsat identitatea Miresei. Traduc după ediția Juan de la Cruz 1987: 249-258.

MIREASA: Unde mi Te-ai ascuns,
Iubite, de mă laşi de geamăt plină?
Ca *cerbul* Te-ai tot dus (1)
după ce m-ai rănit,
şi nu Te-arăţi când lung strig după Tine.

Păstori, oricari aţi fire
şi v-aţi afla prin stâni, ’colo, pe plaiuri,
de va fi să-L vedeţi (2)
pre Cel ce drag mi-e mie
spuneţi-I că durerea mă sfâşìe.

Iubirea-mi căutând-o
prin munţi voi rătăci şi peste lunci;
flori eu nu voi culege, (3)
de *fiare* nu mă sparii,
în urmă las cetăţi şi las fruntarii.

(Întreabă Zidirea) O, crânguri, voi, şi codri
ce v-a sădit cu mâna Lui Iubitul,
o, pajişti înverzite, (4)
şi voi, poieni în floare,
răspundeţi: pe aici trecut-a oare?

(Răspunde Zidirea) Da, şiroind de har,
prin tufărişuri El trecu cu grabă;
şi numai ce-L văzură (5)
făpturile la faţă,
fură de-a Lui pătrunse frumuşaţă.

(...)

MIREASA: De ce, dac’ ai intrat
în astă inimă, nu-i dai şi leacul?

De ce să nu păstrezi (9)
furtul ce l-ai furat,
de ce să-napoiezi ce tot ai luat?

Stinge-mi din suflet jarul,
căci nimeni altul ar putea s-o facă;
ochii mei să Te vază, (10)
căci lor le eşti lumine,
iar de-i mai vreau ai mei, e pentru Tine.

Dezvăluie-Te mie,
vederea Ta de-ar fi chiar să m' omoare;
dintr-o aşa durere (11)
de-amor, n-am vindecare
făr' numai în sublima-Ţi arătare.

Izvor cu apă clară,
pe argintata-Ţi faţă, o, de-ai vrea
deschişi ca să răsară (12)
ochii ce-am îndrăgit
şi în rărunchii mei i-am zugrăvit!

Întoarnă-i, dar, Iubite,
căci zbor spre Tine !
MIRELE: Vino, *coluniță*: (13)
rănit la vale *cerbul*
din culmi dă să pogoare
cătând în adieri de zbor răcoare.

MIREASA: Iubitul meu e munţii
şi văile adânci şi-mpădurite,
ostroave depărtate (14)
şi ape cântătoare
şi adieri de dor susurătoare,

adâncei nopți e pacea
şi zorilor de zi le e auroră,
e muzica tăcută, (15)
singurătăți sonore,
şi cina, ce desfăt e şi amor e.

Prindeți puii de *vulpe*
ce viile în floare ni le strică,
pe când din trandafiri (16)
clădim căpițe multe;
o, nimeni nu s-arate de pe munte.

Tu, Crivăț, stai pe loc,
vin', Àustru, care-aduci iubiri cu tine,
suflă-n grădina mea, (17)
umple-o de-arome bune,
dragostea mea să iasă la păşune.

(...)

MIRELE: *Uşure zburătoare*,
voi, *lei* şi *cerbi* şi *sprinteni căpriori*,
voi, munți, voi, văi, voi, lunci, (20)
ape, răcori, pojaruri
şi spăimi ce tot iscați în nopți coşmaruri,

vă jur acum pe liră
cu dulce ghiers de cântice de leagăn,
vrajbei punèți-i capăt, (21)
nu v-apropiàți de casă,
lăsați să doarmă-n tihn' a mea Mireasă.

POVESTITORUL: Intrând acum Mireasa-n
grădina bucuriei mult dorită,
în voie odihnește (22)
cu fruntea sprijinită
pe-un dulce braț al Celui ce-o iubește.

(...)

MIRELE: Ni-i înflorit culcușul
și *grota leilor* îl ’cònjură și-ncinge,
în purpură-i muiat, (24)
pe pace-ntemeiat,
cu pàvezi daurite-ncununat.

(...)

MIREASA: M-am îmbătat în crama
lăuntric’ a Iubitului; ieșind
la margine de râu, (26)
nemic nu mai știam,
de am pierdut și *turma* ce-o păşteam.

(...)

Nu mă dispreţui,
căci oacheșă de-am fost la trup și față,
astăzi mă poți privi (33)
după ce m-ai zărit
și-atâta har în mine-ai răsădit.

MIRELE: Cea *dalbă coluniță*
c-o ramură în plisc s-a-ntors în arcă
și iată, *turtureaua* (34)
pre soțul cel dorit
pe-un verde mal de râu l-a întâlnit.

Trăia-n singurătate
și cuibul și-l clădea-n singurătate;

tot în singurătate (35)
i-arată acum drumul
cel de amor rănit, singur, colunul.

MIREASA: Să ne iubim, Iubite,
în frumusețea Ta, tot mai departe,
suind pe povârnișuri (36)
spre cumpăna de ape
şi străbătând adânc între desişuri.

Apoi, spre peşteri 'nalte
scobite-n piatră, să pornim degrabă,
căci bine sunt ascunse; (37)
într-însele intra-vom
şi mustul cel de rodii îl gusta-vom.

Acolo-ai să-mi dezvălui
ce sufletul meu cere de la Tine,
și-apoi Tu ai să-mi dărui (38)
acolo, înc' o dată,
ceea ce-mi dăruişi şi altădată:

răsufletul adierii
şi trilul dulce-al dulcii *filomele*,
a codrului splendoare (39)
în noaptea liniştită,
cu flacără ce arde şi nu doare.

Nimeni nu e prin preajmă,
şi nici Aminadab dă să se-arate;
nimic să ne-mpresoare; (40)
iar *herghelia* sălbatecă
la pas se-apropie de-adăpătoare.

Addenda: trei note şi două recenzii

1. Despre traducerea „contrafactuală” (pornind de la un sonet de Góngora)

Comentând versiunile englezeşti ale *Rubaiyat*-elor lui Omar Khayyâm, datorate lui Edward FitzGerald (1859), Borges subliniază undeva însuşirea lor de a ne cere „să le citim ca [şi cum am fi] persani şi ca [şi cum ele ar fi] vechi”.

Evident, argentinianul dorea, într-o primă instanţă, să elogieze fidelitatea traducătorului faţă de „spiritul” autorului şi operei traduse. Dar, după opinia mea, interesul major al judecăţii sale critice rezidă în acele *ca* [şi cum], care ne sugerează posibilitatea de a privi traducerea într-o perspectivă (să-i zicem) „contrafactuală”.

Fireşte, o atare perspectivă a fost dintotdeauna prezentă în Artă, căci, ca să-i cităm pe anumiţi teoreticieni germani, creaţia artistică este domeniul prin excelenţă al lui „ca şi cum” (*als ob*). Iar în arta traducerii, în mod specific, factorului respectiv îi revine, pe deasupra, o importantă funcţiune culturală *lato sensu*.

Mă explic. Desigur, cititorii lui FitzGerald nu erau persani şi nici poemele pe care el îi invita să le citească nu datau din secolul al XII-lea. Cu toate acestea, poetul anglo-irlandez, prin dublul exotism al demersului său traductiv, i-a făcut părtaşi la un dublu act de

ospitalitate: atât spațială, cât și temporală. Cu alte cuvinte, FitzGerald a izbutit să suscite un dat nou în orizontul de așteptare al publicului, îmbogățind gustul poetic anglo-saxon de la mijlocul secolului al XIX-lea cu o nuanță inedită: o savoare virtual veche și presupus orientală.

Pe de altă parte însă, fiind vorba de o „mare" cultură (citește autosuficientă și globalizată în același timp), contrafactualitatea reprezintă un joc pe care ea îl va juca sau nu, *ad libitum*. Vorbind în termeni aproape brutali și în răspărul corectitudinii politice, ne putem imagina foarte bine sistemul literar englez, sau pe cel francez (ca să luăm un alt exemplu), „supraviețuind" – măcar că ar fi păcat – și fără fațetele lor „exotice", schițate de un FitzGerald sau de un Antoine Galland (primul traducător european al celor *1001 de Nopți*). În treacăt fie spus, nu e totuși lipsit de semnificație faptul că tocmai pornind de la asemenea deschideri „ludice" s-a născut Orientalismul științific occidental, cel atât de hulit astăzi de tot soiul de pamfletiști resentimentari de școală „postcolonială".

Cu totul alta este ordinea priorităților în culturile a căror rază de acțiune, redusă și locală, le „interzice" acestora veleitățile autarhice. Pentru ele, dimensiunea contrafactuală devine o necesitate urgentă, având a suplini lipsuri și carențe ce definesc asemenea culturi în chiar propriul lor context. Este și cazul celei românești. Și iată de ce.

Pe de-o parte, în România, procesul de modernizare s-a înfăptuit, în toate domeniile, prin „arderea etapelor", cu ritmuri atât de febrile încât, în ochii unor spirite circumspecte și conservatoare, rezultatele acestuia au apărut ca un cumul de „forme fără fond".

Deşi excesivă, formula nu era lipsită de fundament în privința civilizației materiale şi a armăturii instituționale a țării; în schimb, aducerea la zi a culturii spirituale a fost un net succes, îndreptățind mândria – amestecată totuşi cu amărăciune – a lui George Enescu: „Dacă administrația şi politica românească ar fi la înălțimea mişcării artistice, am fi una din țările cele mai fericite din lume."

Pe de altă parte, trebuie avut în vedere faptul că şi izbânzile din domeniul cu pricina au fost câştigate prin eforturi intenționale, nu printr-o creştere „organică". Prin urmare, culturii româneşti moderne i-au lipsit – şi continuă să-i lipsească – temeliile antice, medievale şi renascentiste ale modernității europene, în pofida armonizării de ultimă oră (dar destul de solid instalată) a uneia cu cealaltă. Totuşi, etapele „arse" nu pot fi definitiv lăsate deoparte: mai devreme sau mai târziu, lacunele respective vor trebui umplute, fie şi contrafactual, căci – ce să-i faci? – „realitatea reală" exclude orice altă modalitate. Iată sarcina ce incumbă traducerilor actuale ale marilor opere ale trecutului: în ciuda unei istorii deficiente, ele o reîntregesc virtual *ca şi cum* dintotdeauna fi fost astfel. Tocmai acest rol l-au jucat, în context românesc, versiunile poemelor homerice, de George Murnu, a *Divinei Comedii*, de George Coşbuc, a lui *Faust*, de Lucian Blaga şi un lung *et cætera*. Fără a o uita pe ultima dintre ele, noua tălmăcire a lui *Don Quijote*, de Sorin Mărculescu (2004), unde traducătorul (cf. *infra*: „Un caftan pentru Don Quijote") ne dă o idee despre *ce* ar fi literatura română dacă, *la timpul potrivit*, ar fi trecut printr-o fază renascentistă şi despre *cum* limba-țintă trebuie să se înstrăineze spre a putea-o recrea *astăzi*.

*

Pe urma precedentelor susmenționate și a altora de același fel – păstrând, desigur, toate proporțiile –, voi trece la propriul meu experiment contrafactual, în scopul de a pune la încercare rezistența și capacitatea românei literare de a acoperi încă una dintre carențele ei istorice: mă refer la ultimul și poate cel mai strălucit capitol al Renașterii europene, care a fost *Barocul*.

Încercând să „ghicesc”, prin și pentru traducere, care ar putea fi limbajul virtual al unui baroc românesc, îmi propun să interoghez un specimen efectiv al barocului spaniol. Este vorba de sonetul emblematicului don *Luis de Góngora y Argote* (1561-1627), al cărui prim vers sună: *La dulce boca que a gustar convida*. Într-însul, poetul etalează toate resursele virtuozității sale formale, spre a preveni și admonesta (în spiritul Contrareformei) în legătură cu pericolele mortale ale cărnii; fără a putea însă – și nici, probabil, a voi – să ascundă senzualitatea arzătoare și dorința intensă deșteptate de viziunea unui superb corp feminin.

Pentru traducătorul contrafactual, principala provocare o constituie tocmai resursele respective: în măsura în care va fi în stare să le (re)suscite într-o limbă care nu a cunoscut vreodată întortocheatele rafinamente ale Barocului, această limbă va dobândi, tot contrafactual, anumite nuanțe barochizante. Ofer în continuare un bilanț parțial al rezultatelor pe care cred că le-am obținut în această direcție.

Pentru început, o adevărată „marcă de fabrică” a stilului gongorin este o sintaxă inconfundabilă, ce alterează ordinea presupus firească a cuvintelor, fie din rațiuni metrice, fie de emfază. Această figură de limbaj se numește *hiperbaton*, Góngora fiind autorul celui

mai faimos hiperbaton pe care îl înregistrează poezia spaniolă: *Éstas, que me dictó, rimas sonoras… /* „Aste, ce îmi dictă, rime sonore...” (*Soledad Primera*). În sonetul de față, poetul face un uz mai degrabă reținut de figura în cauză. Totuşi, pe un hiperbaton se sprijină construcția celor două catrene: *La dulce boca… amantes, no toquéis… porque… Amor está…*; iar penultimul vers conține un *prothýsteron* sau *hýsteron proton*: *…después huyen del que incitan ahora* (lit.: „şi *apoi* fug de cel pe care îl incită *acum*”) – care este echivalentul hiperbatonului între figurile de gândire.

Am păstrat drept ax al versiunii româneşti hiperbatonul principal: *Preadulcea gură... amanți, nu sărutați...*, deşi *coda* explicativă a acestuia: *...Amor răsare...* – e mai puțin explicită.[1] Am căutat să compensez pierderea respectivă introducând un hiperbaton secundar care inversează topica „normală” a originalului (a se compara: *a gusta invită,/ distilată-ntre perle, o umoare* vs. *a gustar convida/ un humor entre perlas destilado*). În fine, *scăpând dorinței numai ceațâțate* menține până la un punct tipul de histerologie existent în textul spaniol (consecința înaintea antecedentului), dar pierde opoziția temporală între *después* şi *ahora*, care îl întărea în formularea originală.

Un alt procedeu caracteristic lui Góngora este *eluziunea* (studiată cândva de Dámaso Alonso), care face din unele versuri ale poetului cordobez adevărate „şarade” lirice, unde *verba propria* sunt dislocate şi deplasate prin ocoluri metaforice şi/sau aluzii mitologice, adesea prin combinarea ambelor procedee. În sonetul despre care vorbim, *aquel licor sagrado/ que a Júpiter ministra el garzón de Ida* aparține tocmai acestui

[1] Fapt datorat înlocuirii lui *porque* prin două puncte (:).

tip mixt, căci pe de-o parte conține o perifrază metaforică (*licor sagrado* pentru „ambrozie"), iar pe de alta, *el garzón de Ida* face aluzie la divinul paharnic Ganimede, substituindu-i numele cu acela al locului (*Ida*) de unde, potrivit mitului grecesc, fusese răpit de zei.

În românește, am menținut ca atare metafora eluzivă *sacra licoare*, dar m-am văzut nevoit să explicitez metonimia aluzivă: *de Ganymed lui Jove oferită*. Neajuns pe care am încercat să-l contrabalansez înlocuind numele propriu *Jupiter* cu *Jove*, care este o formă sinonimică a primului, însă aparține unui registru stilistic (așa-zicând) mai elevat.

Registrul sau nivelul de limbaj adus aici în discuție ne trimite la o nouă trăsătură caracteristică a barocului gongorin, înregistrată de istoria literară sub denumirea de *culteranism*. Într-adevăr, Góngora și emulii săi și-au uluit – și nu de puține ori și-au iritat – contemporanii prin importul masiv de vocabular, turnuri sintactice și referenți culturali greco-latini, cu scopul declarat de a revoluționa idiomul poetic într-n sens „elitist". De atunci încoace (și poate chiar de dinainte) această predispoziție dăinuie, înfruntată cu cea simetric contrară, a „neaoșismului" (*casticismo*), constituid într-olaltă (ca să ne amintim încă o dată de Dámaso Alonso) „Scila și Caribda literaturii spaniole". În *La dulce boca...*, aspectul în chestiune se manifestă destul de prudent – mai ales prin comparație cu radicalismul culteran din marile poeme –, mărginindu-se la numai două cultisme lexicale puțin frapante (*ministrar* pentru „a servi", „a oferi" și *sierpe* în loc de *serpiente*, pentru „șarpe"), plus câteva nume proprii de sorginte mitologică (*Ida*, *Amor*, *Aurora*, *Tántalo*).

În ce mă privește, am acordat nuanței „culterane" o pondere mai mare în traducere decât în original. Pe

de-o parte pentru a echilibra (aşa cum am mai spus) pierderi înregistrate la alte nivele; pe de alta, deoarece acest aspect constituie un obiectiv relativ uşor de atins în imediat. Cu o precizare: după mine, în limba-ţintă, „culteranismul" (virtual) nu poate fi specific şi exclusiv latinizant, ca în spaniola lui Góngora, câtă vreme în cultura română „latinismul" (de la finele secolului al XIX-lea) n-a fost altceva decât un curent purist în filologia academică, fără mare răsunet în creaţia literară propriu-zisă. Un ton similar celui culteran ar putea fi mai degrabă sugerat prin apropiere asimptotică de norma lingvistică şi stilistică a Romaniei occidentale. În acest sens, traducerea mea recurge la anumite artificii menite a crea senzaţia respectivă. Ele merg de la 1º: grafii etimologice şi 2º: modificări fonetice, până la 3º: variaţii morfologice şi 4º: morfo-sintactice. Adică, 1º: *Gan**y**med* pentru „Ganimed(e)" (cf. fr. *Ganymède*); 2º: ***à**spidă* pentru „aspidă" (accentul urcă de pe penultima, pe antepenultima silabă, ca în sp. *áspide*) şi *T**à**ntal* pentru „Tantal" (de pe ultima pe penultima, ca în sp., ital. „Tántalo"); 3º: *armat* pentru „în-armat" (suprimarea prefixului *în-*; cf. sp. *armado* şi fr. *armé*) şi *dur**ă*** pentru „dur-eaz-ă" (suprimarea infixului -*ez/eaz*-; cf. sp. *dura* şi fr. *dure*); 4º: *scăpând dorinţ**ei*** pentru „scăpând de dorinţa" (construcţie cu dativul, reputată ca mai „cultă" decât acuzativul cu prepoziţie preferat de norma comună; cf. fr. *échapper à*).[2]

---

[2] De fapt, procesul e ceva mai complex. Pentru început, am operat aici o substituţie lexico-semantică: *a scăpa* pentru „a fugi" (cf. orig. *huyen*), dar cu sensul italienescului *scapare*; substituţie care, în secundă instanţă, mi-a deschis posibilitatea de a modifica regimul de caz cerut de verb (dativ în loc de acuzativ).

*

La capătul acestui comentariu *pro domo*, e momentul să mărturisesc că versiunea românească a sonetului lui Góngora se vrea una *creatoare*, căci doar astfel, subliniază cu toată tăria Roman Jakobson, poate şi trebuie să fie traducerea poeziei. Pe de altă parte, potrivit ipotezei de lucru expuse în nota de faţă, o asemenea versiune, prin chiar faptul că urmează îndeaproape reperele textului de plecare, are un impact *contrafactual* asupra limbii şi culturii de sosire.

Totuşi, pentru ca ambiţia creatoare şi, *a fortiori*, latura contrafactuală a demersului de faţă să nu treacă drept alibiuri ale arbitrariului, e necesar ca actul traducerii şi produsul său să fie supuse unui anumit control. Umberto Eco, spre exemplu, recurge în acest scop la principiul „reversibilităţii": o versiune poate fi considerată drept satisfăcătoare dacă, traducând-o din nou în limba-sursă, rezultatul spune *quasi la stessa cosa* cu originalul. Tot el, însă, păstrează destule rezerve faţă de criteriul în chestiune, căci retroversiunea, chiar solventă semantic, poate să nu fie, esteticeşte vorbind. În plus, cititorii de poezie, la fel (sau chiar mai abitir) ca traducătorii şi traducerile lor, se împart în două tabere înverşunat opuse între ele – *sourciers* vs. *ciblistes* (după J.-R. Ladmiral) şi, respectiv, *foregnizing* vs. *domesticating* (după L. Venuti). Aşa încât aproape niciodată una dintre părţi nu-şi va pleca urechea la argumentele celeilalte – şi viceversa.

Aşa stând lucrurile, propun, la rândul meu, nu un criteriu, nici o metodă, ci un posibil etalon de măsurare a reuşitelor şi eşecurilor traducerii mele. El ar

putea fi o „prozificare” (termenul îi aparține lui Gerard Genette) în limba franceză, pe care o transcriu dedesubtul originalului spaniol şi al versiunii româneşti.

Ce mă face să socotesc respectiva procedură fiabilă? Mai întâi faptul că, fiind vorba de o transpunere în proză și, pe deasupra, într-o terță limbă, mi-am luat, bineînțeles, mult mai puține libertăți față de original decât în traducerea „creatoare” către limba mea nativă. În al doilea rând pentru că, până la un punct, parametrul contrafactual rămâne totuşi implicat și în această a doua versiune.

Raționamentul meu e următorul: de-a lungul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, literatura franceză şi-a avut și ea scriitorii și poeții săi de orientare barocă (Agrippa d'Aubigné, Cyrano de Bergerac, Pierre Scarron şi alții), ba chiar dispune de precursori anteriori (*les rhétoriqueurs*, *les précieux*, sau mai bine zis „prețioasele” ridiculizate de Molière). *Le Grand Siècle* – al XVII-lea –, cu al său *mainstream* clasic, a sfârşit prin a marginaliza tradiția cu pricina, fără însă a o dezrădăcina de tot. Prin urmare, a-l transplanta într-însa pe un Góngora, fie și cât de cât „domesticit”, e *ca şi cum* am reactualiza-o drept termen de comparaţie şi referință pentru experimente contrafactuale mai îndrăznețe.

Cititorului îi revine să se pronunțe dacă şi până unde versiunea mea rezistă la o asemenea încercare.

LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE: [*La dulce boca…*]

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado,
y a no envidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,
amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora
y sólo del Amor queda el veneno.

Preadulcea gură ce-a gusta invită,
distilată-ntre perle, o umoare,
şi-a nu râvni defel sacra licoare
de Ganymed lui Jove oferită,
amanţi, nu sărutaţi, dacă iubită
vi-e viaţa: dintre buze, -n pripă mare,
Amor armat cu-al său venin răsare,
ca dintre flori o àspidă pitită.

Nu vă-nşele, noian, petale roze
ce-nrourate, -aţi zice, parfumate,
că Aurorii dintre sâni căzură;

mere ale lui Tàntal sunt, nu roze,
scăpând dorinţei numai ce-aţâţate,
şi doar veninul din Amor mai dură.

*

La douce bouche qui vous invite à goûter une humeur distillée entre perles et à n'envier point la boisson sacrée qu'à Jupiter offre le garçon d'Ide, ne touchez pas, ô amants, si vous aimez la vie ; car, entre l'une et l'autre lèvre rouge, Amour attend, armé de son venin, comme, entre fleur et fleur, serpent caché.

Ne vous trompent les roses qui, diriez-vous, viennent de tomber, perlées et parfumées, du sein de pourpre de l'Aurore même ; ce sont les pommes de Tantale, non pas de roses, qui fuient ensuite ceux qu'elles viennent d'inciter, et ce qu'y reste n'est que poison d'Amour.

2. Despre „ospitalitatea de limbaj” (în traducerea poetică)*

* Marin Sorescu: *Per entre els dies*. Antologia poètica. Traducció: Corina Oproae, Xavier Montoliu Pauli. Pròleg: Francesc Parcerisas. Lleonard Muntaner, Editor. Palma de Mallorca, 2013.

Vicente Huidiobro: *Altazor ho Hypsierax etoi Plous alexiptotou*. Mandragoras, Atena, 2018. Traducere în limba greacă de Victor Ivanovici.

În domeniul traductologiei, este cunoscută clasificarea traducerilor în – să le zicem – „asimilatoare” și „înstrăinătoare” (*domesticating* vs. *foreignizing*, după Lawrence Venuti) și a traducătorilor în „țintiști” și „sursiști” (*ciblistes* vs. *sourciers*, după Jean-René Ladmiral). Primii și primele urmăresc să răsădească textul tradus în solul *familiar* (engl. *domestic*) al culturii receptoare, ca și cum ar fi fost dintru început compus în „limba-țintă” (fr. *langue cible*). Din contră, ceilalți și celelalte ambiționează să conserve alteritatea culturală a originalului și, pe cât posibil, să transmită traducerii ceva din savoarea *străină* (engl. *foreign*) a „limbii-sursă” (fr. *langue source*).

În discursul curat teoretic, această tipologie duală este formulată destul de rigid (mai ales de către Ladmiral). Adesea însă „practica traducătoare” (*la pratique traduisante*) face din bipolaritate un raport complementar. Din experiență și dintotdeauna, traducătorul „combatant” știe că, prin forța lucrurilor, opțiunile sale vor

avea un caracter când înstrăinător, când asimilator şi, nu de puţine ori, natura lor poate fi inextricabil dublă.

Acest soi de experienţă trebuie să fi dus la descoperirea încă unui parametru al actului de traducere, funcţionând (ca să zic aşa) în chip de mijlocitor între cele două categorii tipologice sus-amintite, în sensul de a reduce opoziţia dintre ele. Profesoara Georgiana Lungu-Badea, de la Universitatea de Vest (Timişoara), îl numeşte „ospitalitatea de limbaj" (*hospitalité langagière*) şi îl defineşte drept capacitatea sporită a unei/unor limbi-ţintă de a interacţiona în traducere cu o limbă-sursă dată (cf. Lungu-Badea, 2010: 30).

O premisă şi condiţie a ospitalităţii de limbaj – nu una *sine qua non* a existenţei acesteia, dar cel puţin susceptibilă de a facilita acţiunea ei – constă, desigur, în eventuala înrudire istorică şi tipologică între limba-sursă şi limba-ţintă. Şi mai decisiv mi se pare însă un factor socio-cultural: cu cât mai vechi, mai ample şi mai frecvente sunt legăturile dintre două spaţii lingvistice şi de civilizaţie, cu atât mai ospitaliere se vor dovedi ele faţă de interacţiunile de tot soiul, inclusiv sau mai ales faţă de cele ce însoţesc procesul traducerii. Rezultat al acestor legături este reciprocitatea „orizontului de aşteptare" (*Erwartungshorizont*, după expresia lui Hans-Robert Jauss) pe care contează receptarea operei de artă de către publicul său. Iar în cazul traducerilor, nu e greu de văzut că parametrul respectiv constituie cadrul, ca să zic aşa, *instituţional* al emergenţei şi instalării ospitalităţii de limbaj între literaturile în contact.

În cadrul respectiv, un bun traducător este chemat să pună la lucru ceea ce s-ar putea numi un „comparatism aplicat" (*practical comparativism*). Pe de-o parte, deci, el va *recunoaşte* datele deja existente ale orizon-

tului de aşteptare, iar pe de alta, combinând pe cât posibil mai cumpănit intervenţiile de tip asimilator cu cele de tip înstrăinător, va completa datele respective sau chiar va inventa altele noi. De altfel, nu sublinia undeva Jakobson că, în chip legic, traducerea poetică va fi *creatoare* sau nu va fi defel? În speţă, avem de-a face cu un act de creaţie de partidă dublă: pe de-o parte *textuală*, în punctul de pornire, unde (arată Eugen Coşeriu) traducătorul re-verbalizează un text prealabil de-verbalizat, utilizând materialul idiomatic al limbii-ţintă; pe de altă parte *receptivă*, la destinaţie, unde sensul imprimat acestei operaţiuni determină expectativele publicului.

*

Voi aplica fărâmele de teorie presărate mai sus la analiza unei versiuni relativ recente din lirica lui Marin Sorescu, în catalană, realizate în tandem de Xavier Montoliu Pauli şi Corina Oproae. Rodul efortului celor doi traducători este copioasa şi eleganta antologie bilingvă *Per entre els dies*, pe care o comentez aici, volum cuprinzând 100 de titluri (aproape 200 de pagini), cu o prefaţă a prestigiosului poet catalan contemporan Francesc Parcerisas. Despre prima membră a „tandemului” de traducători nu ştiu mare lucru, decât că e româncă şi locuieşte la Barcelona, drept care bănuiesc că aportul ei nu s-a rezumat doar la a-i facilita celui de-al doilea traducător accesul „brut” la original. Cât despre Xavier Montoliu Pauli, barcelonez de baştină, acesta a făcut studii de filologie şi, în anii ’90, a funcţionat ca lector de catalană la Universitatea din Bucureşti, prilej cu care a dobândit (pe temelii solide, puse probabil mai dinainte) o cunoaştere amplă şi nuanţată a limbii române.

Să vedem mai întâi care ar fi contextul lingvistic şi cultural obiectiv al unei asemenea versiuni.

În principiu vorbind, catalana pare a fi „organic”, adică structural, ospitalieră față de traducerile din română. Fenomenul se explică, fireşte, cu argumente de domeniul lingvisticii romanice comparate. Dar, pentru a nu intra într-un hățiş de speculații fastidioase pentru nefilologi, mă voi mărgini să evoc sentimentul de intensă familiaritate pe care îl trăieşte un român prin imersie în mediul lingvistic catalan. Familiaritate în primul rând sonoră, dar şi semantică: la Barcelona, ai mai tot timpul senzația că „auzi româneşte” şi, foarte adesea, că şi înțelegi. Un exemplu (pe care obişnuiesc să-l invoc în glumă) îl constituie cele trei participii „ontologic fundamentale”, identice ca sunet şi sens în ambele limbi şi diferind doar ca grafie: *nascut*, *mort*, *fotut*.

Pe de altă parte (punctează tot Georgiana Lungu-Badea), cu cât textul-sursă e, din plecare, mai puțin dependent de structurile specifice limbii în care a fost compus, cu atât îşi va croi mai lesne drumul spre alte destinații lingvistice. Este exact cazul poemelor lui Sorescu: autor, precum se ştie, preocupat cu precădere de expresivitatea limbajului în genere şi nu atât a limbii istorice în care scrie. Traducătorii au intuit în mod corect această trăsătură, definitorie pentru profilul sorescian şi, în mod la fel de corect, au decis să o promoveze chiar când, ocazional, Sorescu se derogă de la ea. Aşa se explică unele omisiuni, care însă – îndrăznesc să afirm – se dovedesc chiar binevenite, în pofida eventualelor obiecții ale unor *fani* maximalişti ai poetului. Multora (mie însumi) le/îmi lipseşte, de pildă, „Trebuiau să poarte un nume”, dar nu e nevoie

de prea multă reflecție ca să ne dăm seama că rețeaua deosebit de densă de intertextualități eminesciene pe care este construită piesa respectivă descurajează orice tentativă de a o face accesibilă unui neromân. Tot o opțiune negativă trebuie să-i fi determinat pe traducători ca, în selecția lor ce se vrea (şi este) reprezentativă, să lase o lacună de douăzeci de ani între ciclurile *Şi aerul* (1975) şi *Puntea* (1996). Rațiunile trebuie să fi fost similare ca în cazul anterior. În speță, răstimpul cu pricina este ocupat de un capitol cu totul aparte în creația sorescіană, cele şase volume ale ciclului *La Lilieci* (1973-1995). Or, pentru această „epopee" țărănească întemeiată pe o viziune „obiectivă" şi o scriitură cu substrat etnologic şi dialectal, nu există din păcate vreun orizont de aşteptare care să-i faciliteze receptarea în spațiul de destinație[3].

Cât priveşte bilanțul interacțiunii literare şi culturale catalano-române şi viceversa, acesta (trebuie spus fără ocolişuri) este sărac: până nu demult, cele două spații se ignorau reciproc, iar cunoaşterea dintre ele nu a sporit simțitor nici în prezent. Situație ce constituie o provocare incitantă pentru practica traducătoare creativă şi discursul de susținere a ei. În acest sens, aşa cum arătam mai sus, „sursismul" şi „țintismul" nu trebuie văzute într-un raport dilematic,

---

[3] În favoarea acestei noi omisiuni elocvente aș adăuga și un argument de ordin mai subiectiv. Ca unul care am practicat și mai practic la răstimpuri „arta exactă" a traducerii (cum ar zice George Steiner), știu prea bine că premisa primă și ultimă a unei versiuni izbutite este ca, în alegerea textului-sursă, traducătorul să asculte exclusiv de propriile-i gusturi și preferințe, și nu de considerente cu iz de pedanterie belferească.

reciproc exclusiv, ci, dimpotrivă, drept complementare şi aplicabile de la caz la caz. Este ceea ce critica a făcut dintotdeauna, fără a simţi nevoia să dramatizeze un demers de domeniul evidenţei. De pildă Francesc Parcerisas, autorul Prologului la versiunea Montoliu-Oproae, comite un gest ţintist punând în paralel „Jucăriile" soresciene cu poemul *Pantalons llargs*, al avangardistului catalan Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), în baza temei comune a nostalgiei după copilăria pierdută; şi un gest sursist, relevând tratamentul diferit al acesteia la fiecare dintre cei doi autori: „Saltul imaginativ al poetului catalan e orientat către (...) o copilărie atât de impactantă încât aproape că şterge prezentul. În schimb Marin Sorescu procedează invers: în poemul său ceea ce predomină e forţa inevitabilă a prezentului."

Demersul traducătorului nu diferă teoretic de al criticului, dar are o orientare eminamente practică: în loc de a pre-scrie un *modus operandi*, el e ţinut să-l pună la lucru, astfel încât cititorul să poată percepe simultan atât analogiile care, eventual, l-ar apropia pe Sorescu de anumiţi poeţi catalani, cât şi, prin ele, diferenţele specifice care îl despart de aceştia. De pildă, în poemul *Joguines* („Jucării"), comentat de Parcerisas, traducătorii introduc un diminutiv: *Voldriem cavalcar sobre un* cavallet *de fusta*, acolo unde originalul utilizează forma normală a cuvântului: „Am vrea să încălecăm pe un cal de lemn"; iniţiativa lor este menită, ideal vorbind, să-i evoce cititorului de poezie catalană leitmotivul *cavallet de cartró* din poemul lui Papasseit. Odată identificate cele două obiecte pe dimensiunea micimii, iese în evidenţă contrastul material dintre ele (unul e „de lemn", celălalt „de carton"). Diferenţă

nesemnificativă semantic (de vreme ce şi aici, şi acolo avem de a face cu aceeaşi jucărie, ce contează din ce este făcută?), dar importantă *traductiv* vorbind, în măsura în care ne pune şi pe urmele altor diferenţe, mai ales ale deosebirii fundamentale de atitudine a celor doi poeţi faţă de tema copilăriei: *i soc infant encara* / „și tot mai sunt copil” (Papasseit) *vs.* „Noi care suntem îngrozitor de mari” / *Nosaltres, que som tan grans* (Sorescu)[4]. S-ar putea deci conchide că alegerea diminutivului în catalană constituie un demers asimilator de traducere, care declanşează un proces înstrăinător de receptare. În maniera autoritară cu care ne-a obişnuit, J.-R. Ladmiral decreta cândva: *les sourciers n'ont jamais raison – que pour des raisons ciblistes* ; practica traducătoare îl amendează ironic: după cum se vede, aceste raţiuni validează opţiuni sursiste.

Traducătorii au ştiut să intuiască şi să echilibreze asemenea tensiuni dialectice, creând pentru autorul român un orizont de aşteptare adecvat, ceea ce înseamnă o reţea de afinităţi elective în limba şi cultura ţintă. După mine, în afara lui Joan Salvat-Papasseit, reţeaua respectivă cuprinde şi alte nume, de poeţi care, asemenea românului, au purces la „democratizarea” avangardei. Citez în grabă, dar nu la întâmplare, pe acelea ale lui J. V. Foix (1893-1987) şi Joan Brossa (1919-1998).

[4] Textul-sursă simte chiar nevoia să potenţeze adjectivul, prin acel exagerat, dacă vrem, „îngrozitor de”, repetat de două ori. Găsind de cuviință să-l atenueze (*tan grans* și *més grans*), textul-țintă, după mine, pierde ceva din accentul pus de Sorescu, așa cum remarca și Parcerisas, pe „forța inevitabilă a prezentului”.

Percepută într-o asemenea familie spirituală de adopțiune, originalitatea inconfundabilă a lui Sorescu îmbogățeşte poezia catalană.

*

Aş mai adăuga aici un exemplu, extras din propria mea activitate ca traducător de poezie.

În ultimii şase-şapte ani, m-am dedicat unui proiect aproape donquijotesc, şi anume tălmăcirea în greceşte a amplului poem *Altazor o El viaje en paracaídas*, de Vicente Huidobro (1893-1948), una dintre piesele fundamentale ale avangardei latino-americane. Opera este compusă din şase cânturi, plus un prolog, ale căror versiuni au apărut succesiv în presa literară ateniană; după o revizie generală a materialului, de încă vreun an, *Altazor* a apărut de curând în volum.

Ca şi în cazul anterior, voi începe prin a examina, fie şi sumar, premisele generale şi obiective ale contactelor dintre cele două spații lingvistice şi culturale. Evident, între greacă şi spaniolă nu există – ca între catalană şi română – acea înrudire directă de natură să prilejuiască sau măcar să faciliteze o apropiere reciprocă „de gradul întâi". Cu toate acestea, lipsa parametrului respectiv nu anulează *de plano* orice posibilitate de existență a ospitalității de limbaj. Chiar în absența rădăcinilor comune, evoluția istorică poate crea, între limbi şi culturi, rudenii „prin alianță". Un asemenea raport par a fi stabilit neogreaca şi spaniola datorită influenței limbii elene clasice asupra amândurora. Acest raport, deşi de a doua instanță, a făcut greaca modernă destul de ospitalieră față de idiomul poetic helenizant al barocului iberic. Predând texte din Secolul de Aur spaniol într-o universitate greacă,

am constatat, bunăoară, că distihul lui Calderón, cu care începe *Viața e vis*: *Hipógrifo violento/ que corriste parejas con el viento* („Năvalnic hipogrif, ce-ai alergat/ la-ntrecere cu vântul cel turbat"), grație prezenței elenismului *hipógrifo*, le era oarecum mai accesibil studenților mei decât unor tineri spanioli de vârsta lor, cărora același cuvânt le suna cu totul străin.

Revenind la „cestiune", adică la traducerea poemului lui Huidobro, aş vrea să mă opresc asupra problematicii care mi-a dictat anumite opțiuni în redarea titlului operei.

În concret, am avut de întâmpinat două provocări majore. Prima, de natură „înstrăinătoare": cum să compensez pierderea simbolismului numelui *Altazor* care, în original, poate fi analizat drept *alto* („înalt") + *azor* („şoim")? A doua, în principiu de tip „asimilator": cum să fac perceptibil paralelismul de gen care există (dacă există) între demersul poetic al lui Huidobro şi unele experimente analoge în contextul avangardei greceşti? În ambele cazuri am căutat să activez ospitalitatea de limbaj, inventând (ca să zic aşa) un orizont de aşteptare pentru versiunea mea.

1º: Dată fiind obligația ca numele propriu din titlu să rămână neschimbat, dar şi ținând seama de faptul că, în greceşte, el nu se pretează la asociații lexicale şi/sau semantice recognoscibile[5], am decis să-l completez cu un soi de adaos, cuprinzând un *hapax legomenon* creat de mine şi analog ca structură şi sens originalului spaniol: *Hypsierax* (de la *hypsos* = „înălțime" + *hierax* = „şoim", în greaca clasică).

---

[5] În afară doar de trimiterea fortuită la *Azor*, unul dintre ascendenții minori ai lui Iisus Hristos, menționat în Evanghelia după Matei I: 13.

2º: Poemul lui Vicente Huidobro, apărut la Madrid în 1931, constituie, după mine, o tentativă fără precedent cunoscut de *recreare a epopeii* în sânul unei estetici avangardiste. Peste alți treisprezece ani, pictorul și poetul grec Nikos Engonopoulos (1907-1985) editează semiclandestin, în Atena încă sub ocupație germană, *Bolivar, hena hellenikò poíema* („Bolivar, un poem elen"), operă care, tot după mine, este o a doua încercare de *reînviere a eposului*, pornind de astă-dată de la premise suprarealiste. În calitate de traducător al lui Huidobro către greacă, am considerat că această afinitate electivă dintre cele două poeme trebuie pusă cumva în evidență în traducere, căci este probabil ca ea să constituie o presupoziție de bază în receptarea lui *Altazor*.

Greutatea e însă că laconicul titlu al lui Engonopoulos nu lasă loc vreunui gen de parafrază. Alternativ, am optat deci pentru a reda subtitlul original *El viaje en paracaídas* („Călătoria cu parașuta") ca *Plous alexiptotou* (adică „Navigația cu parașuta"). Versiunea respectivă, pe de-o parte, este formulată în idiomul purist (*katharevousa*) utilizat de suprarealiștii locali cu conotații ironice. Pe de altă parte, face aluzie la emblematica *Argò e Plous aerostatou* („Argo sau Navigarea în aerostat"), a celui mai influent suprarealist grec, Andreas Empeirikos (1901-1975, născut la Brăila!): o scriere bazată, ca și cea a poetului chilian, pe simbolul polivalent al zborului. Scopul meu a fost ca, într-un final, pe cale ocolită, aceste referințe la stilul și la ethosul avangardei grecești să-l recheme în mintea cititorului virtual pe *Bolivar* al lui Engonopoulos.

Reunind cele două jumătăți ale titlului, obținem deci *Altazor ho Hypsierax etoi Plous alexiptotou* =

„Altazor Înaltul Şoim sau Navigarea cu paraşuta": formulă ce pare a fi îndeajuns de „ospitalieră", lingvistic vorbind şi nu numai, faţă de viziunea lui Huidobro.

Singurul însă îndrituit să se pronunţe în cauză e cititorul. Îi aştept verdictul.

3. Apostilă traductologică la Herta Müller*

* Herta Müller: *Leagănul respiraţiei*, în româneşte de Alexandru Al. Şahighian, Bucureşti, Humanitas Fiction, 2010.

Ho ángelos tes peinas („Îngerul foamei"), traducere în limba greacă de Yota Lagoudakou, Atena, Ed. Kastaniotis, 2010.

Vorbind despre literatura Hertei Müller (cf. *supra*: „Istorii *mittel*-europene despre captivitate şi trădare"), am menţionat în treacăt bagajul ei multi- şi intercultural. Revin asupra acestui aspect din punctul de vedere al traducerilor.

De-a lungul veacurilor, ceea ce cu un termen tehnic se numeşte „practica traducătoare" (*la pratique traduisante*) a cunoscut două mari (să le zicem) „şcoli". Prima, centrată pe ideea „înstrăinării" (*foreignizing*), aspiră ca textul-ţintă să preia şi să transmită alteritatea textului-sursă către spaţiul lingvistic şi cultural propriu. Cea de-a doua, „asimilatoare" (*domesticating*), urmăreşte să producă un text-ţintă care să nu forţeze habitudinile lingvistice şi să răspundă orizontului de aşteptare al receptorului-ţintă.

În vremurile moderne, distincția respectivă a fost formulată pentru prima oară de Schleiermacher, dar terminologia utilizată aici aparține teoreticianului american (de orientare „culturalistă”) Lawrence Venuti (1995). În spațiul teoretic francofon există o tipologie analogă, cu un accent mai pronunțat pe criteriul lingvistic. Autorul ei, Jean-René Ladmiral (1986), îi clasifică pe traducători în *sourciers* (de la *langue-source*): cei ce produc versiuni „înstrăinate”; și *ciblistes* (de la *langue-cible*): aceștia, în „buna” tradiție franceză a adaptărilor, încearcă să „asimileze” originalul limbii și culturii de sosire. Este vorba, desigur, de tendințe liminare, constatabile doar în ultimă analiză; în realitate, cel mai adesea ele se combină și se completează.

Autorii versiunilor consultate de mine ale *Leagănului respirației* mi se par a ilustra perfect cele două direcții dominante în „practica traducătoare”.

Al. A. Șahighian este un *foreignizer* consecvent, iar textul său însoțit de note și comentarii numeroase și judicioase – aproape o versiune filologică, nelipsită însă de har literar – izbutește să „înstrăineze” referenți familiari cititorului român, astfel încât el să-i perceapă cu ochii „minoritarului”. Acest efect îl are, între altele, utilizarea sistematică a variantelor germane ale toponimelor transilvane.

Mai puțin performantă se dovedește o asemenea practică traducătoare față de contexte de tip poetic (adică centrate pe mesaj, nu pe referent) ale originalului. Ca atunci când nu-i „iese” (sau poate refuză) echivalarea unui calambur despre „păduchele” (*Laus*) latent în numele *Ladis*-l a u s ; în loc de aceasta, traducătorul îl explică, ceea ce creează o impresie de stângăcie, ai zice de banc ratat.

Din contră, eficient se dovedeşte aici demersul *domesticating* al Yotei Lagoudakou care, drept suport al jocului de cuvinte, substituie în versiunea greacă numelui – însuşirea corporală *psilólignos*: un compus ce înseamnă literal „înalt şi subţire”, dar care ascunde într-însul „puricele” (gr. *psyllos*).

Dată fiind inventivitatea lingvistică de care dă dovadă traducătoarea, ea ar fi putut să abordeze cu succes şi unele *realii* vehiculate de original, oferind astfel cititorului grec accesul la nuanţe ce rămân (aşa cum subliniam mai devreme) ascunse chiar cititorului german nefamiliarizat cu bagajul cultural adus de autoare din spaţiul de origine. Cu condiţia, fireşte, ca intuiţia (sau bănuiala) să o fi îndemnat pe traducătoare la o cercetare prealabilă în direcţia respectivă.

Un singur exemplu. E foarte probabil ca un *Rumäniendeutscher* să perceapă numele (Ar)Tur *Prikulitsch*, purtat de detestatul *Kapo* din lagărul rusesc, drept o poreclă deosebit de revelatoare, dat fiind că în mitologia populară românească *pricu*(o)*liciul* e un soi de vampir sau vârcolac. Cum, pe de altă parte, în neogreacă acest ultim sinonim există, sub forma de *vrikólakas* (intrat pe filieră slavă, ca în română), o creaţie onomastică de genul „Arthouros Vrikolakis” ar fi, în context, cu totul îndreptăţită.

4. Blaga în spaniolă*

* Lucian Blaga: *La piedra habla* (Antología poética). Selección y traducción: Omar Lara y Gabriela Căprăroiu. Visor de Poesía, Madrid, 2010.

„În România, alfabetul poeziei moderne începe cu B”, sună o vorbă de duh care circulă printre literații bucureșteni. Sentința respectivă face aluzie la Lucian Blaga (1895-1961) și la contemporanii acestuia, Ion Barbu (1895-1961) și George Bacovia (1881-1957). Pentru a face dreptate atât istoriei literare, cât și abecedarului, trebuie neapărat spus că acest trio cu inițiala comună a fost totuși precedat de Tudor Arghezi (1880-1967), supranumit „Marele Alfa”.

Grație cvartetului astfel constituit, susține critica, în literatura română din Interbelic prinde rădăcini și apoi ocupă o poziție dominantă așa-numitul (de către anglo-saxoni) *High Modernism*. Într-adevăr, într-un răstimp istoric relativ scurt, poeții respectivi condensează componentele de bază ale canonului modernist, a cărui constituire, în Apusul mai norocos, durase aproape un secol de lente decantări. În schimb aici, contrastând puternic cu structurile socio-economice retardatare de „la porțile Orientului”, evoluția culturală înaintează în marș forțat, arzând etapele și abreviind perspectivele.

Așa se explică, în speță, coprezența, într-un același peisaj literar, a unui Arghezi, angajat în lucrarea „baudelairiană” de a lărgi registrele lingvistice și estetice ale expresiei poetice, și a unui Bacovia, la care simbolismul își face de pe acum o autocritică radicală; alături de ei îl distingem pe un Ion Barbu, poet și matematician supranumit „Mallarmé al românilor”, datorită eforturilor sale de a impune scriiturii o esențialitate exactă, ca și, desigur, pe Lucian Blaga, expresionist înrădăcinat, în opera căruia stimuli germanici deșteptaseră metafizica latentă a autohtoniei. La cei de mai sus se adaugă dinamica avangardă româneas-

că, desfăşurată în două etape: cea din anii 1920-1930, din rândurile căreia Tristan Tzara, Benjamin Fondane şi Ilarie Voronca (între alții) „sar" direct în cea franceză; şi a doua, suprarealismul bucureştean de la finele anilor 1940, cu Gellu Naum şi Gherasim Luca, două figuri de primă mărime ale Mişcării Suprarealiste Internaționale în faza ei târzie. Înțelegem astfel cum şi de ce – cel puțin până după al Doilea Război Mondial, când securea stalinistă i-a retezat evoluția culturală normală – România reprezenta, printre spațiile regionale periferice, unul bine sincronizat cu experiențele şi căutările literare şi artistice cele mai avansate pe plan internațional.

Aşa cum sugeram mai devreme, în contextul respectiv poezia lui Lucian Blaga se naşte la confluența dintre un avangardism moderat şi un tradiționalism transfigurat filosofic. Diversele etape, ca şi liniile ei de forță estetice şi ideologice sunt corect şi echilibrat ilustrate în volumul selectiv *La piedra habla* („Vorbeşte piatra"), tradus în spaniolă de către Omar Lara şi Gabriela Căprăroiu; volum din care, după părerea mea, nu lipseşte nicio piesă reprezentativă a poetului român (deşi, bineînțeles, o antologie nu poate mulțumi pe toată lumea[6]). În plus, aceleaşi trăsături caracteristice sunt explicitate în scurta dar densa prefață a Gabrielei Căprăroiu, unde autoarea adună la un loc temele fundamentale ale vulgatei critice blagiene într-o sinteză inteligentă şi accesibilă cititorului hispanic.

---

[6] Spre exemplu, semnatarul acestor rânduri duce lipsa poemului „Domnițele", unde Blaga evocă și convoacă înaintea noastră tulburătoarea frumusețe a Utei din Bamberg, cea care, în Evul ei Mediu gotic, apăsa ca o „grea povară" peste „țara burgundă".

Scutit fiind, deci, de sarcina de a trece în revistă asemenea date, voi dedica recenzia de față analizei problemelor pe care le ridică limbajul poetic al lui Blaga și modului în care versiunea de față a știut să le rezolve.

După părerea mea, principala provocare căreia a avut a-i face față cuplul Lara-Căprăroiu este o dilemă de neocolit pentru orice traducător de poezie. Cum să aproximeze cât de cât – cât mai exact posibil! – acel inefabil echilibru ideal între efectul de „apropriere" și cel de „distanțare"? Cu alte cuvinte: ce e de făcut pentru ca textul-țintă să rezulte îndeajuns de familiar încât cititorul potențial să-l recepteze fără piedici descurajatoare, dar și suficient de străin încât același cititor să poată simți într-însul ceva din savoarea unei culturi diferite de a sa, intuind totodată și unicitatea unui timbru individual? Reputate drept cele mai poetice – și cele mai puțin transmisibile –, trăsăturile ce opun o mai puternică rezistență traducerii „apropriative" sunt cele atribuite „geniului limbii" de origine, căreia, pe deasupra, poetul îi rezervă un uzaj deformant (sau, ca să ne amintim de Jakobson, exercită asupra ei o „violență organizată").

Un stereotip nu lipsit de oarece bază reală susține că, în spațiul literar românesc, senzualitatea idiomatică, cultul voluptuos al cuvântului ca atare – aproape opac, semantic vorbind, datorită strălucirii și ponderii prezenței sale materiale –, e privilegiul exuberantului Sud balcano-levantin (Valahia) și, pe alte coordonate stilistice, al Estului melancolic și sentimental (Moldova). Continuând să dezvolt acest stereotip „didactic", voi zice că resursele și mijloacele expresive ale Transilvaniei apar, prin comparație, mai puțin efectiste.

Cea de-a treia provincie istorică a României s-a aflat, timp de aproape un mileniu, sub stăpâniri străine, ceea ce, pe de altă parte, a făcut-o receptoare a unor influențe central-europene intense şi fertile, prin intermediul a două culturi dominante bogate, complexe şi viguroase, precum cea maghiară şi cea germană. Drept urmare, caracterul transilvan, domol şi lipsit de umor (cum se zice), şi-a adjudecat în schimb trăsături precum gravitatea şi aplecarea spre nelinişti etice şi metafizice. Dintr-o asemenea matrice, a ieşit o literatură ce adesea merită calificativul de profundă şi în tot cazul se ține departe de frivolități stilistice fără acoperire existențială.

Gena culturală transilvană se actualizează la Blaga într-o poezie îndeobşte numită „de idei". În cadrul acestui gen proxim fără vreo altă „marcă de fabrică" decât accentul redus pus pe formă, diferența specifică a creației blagiene constă în conținuturile pe care le aduce cu sine. Fiind vorba despre un poet-filosof (sau un filosof-poet) în cel mai bun înțeles al cuvântului, cititorul familiarizat cu originalul sistem onto-gnoseologic, axiologic şi culturologic – „raționalismul ec-static" – blagian va putea recunoaşte fără prea mult efort intertextualitățile ce unesc într-olaltă cele două mari zone ale operei lui Blaga. Mai ales în faza timpurie a acesteia, abundă parafrazele, sintagmele, frazele sau turnurile de frază circulând liber în ambele sensuri.

Cât despre discursul poetic propriu-zis, acesta se ajustează liniilor directoare ale gândirii estetice a lui Blaga, care sunt stilul şi metafora. Sensul în care autorul român înțelege conceptele respective diferă însă radical de acela ce li se atribuie în manualele de retorică. Primul nu este nicidecum *ornatus*-ul anticilor,

nici „scriitura" modernilor, ci „stilul cultural" – explorat de filosofi precum Leo Frobenius şi Oswald Spengler –, adică expresivitatea proprie unei civilizații, modalitea ei specifică de a se situa în perspectivă spațio-temporală. Nici metafora nu rămâne o simplă figură de stil (în sensul restrictiv al termenului), ci e chiar substanța stilului, de nuanță cognitivă. Omul, explică filosoful român, trăieşte în sânul unui univers concret a cărui bogăție nu o poate exprima, şi în orizontul misterului, pe care nu îl poate dezvălui. Metafora, tipologic diferențiată şi specializată, ajută la depăşirea dublei carențe a condiției umane: ca „metaforă plasticizantă", dă glas şi nume bogăției contingentului; ca „metaforă revelatoare", sondează abisul trascendenței.

Analiza modului în care această doctrină se întrupează la nivele expresive punctuale ar cere minuții filologice care, neîndoielnic, ne-ar duce prea departe. Pentru necesitățile limitate ale acestei recenzii, ajunge să subliniem că o poezie austeră, exactă şi funcțională ca aceea a lui Blaga *nu* este greu de tradus. Mi se pare deci nimerită opțiunea de a o aborda pe căi „literaliste", cum au procedat autorii prezentei versiuni spaniole. Rezultatul pe de-o parte garantează o transparență receptoare maximă a conținuturilor caracteristice poeziei blagiene, iar pe de altă parte relevă profunda-i înrădăcinare în *lingua franca* a Înaltului Modernism. În cutia de rezonanță *trans-idiomatică* a acestui limbaj comun, dincolo de ecouri sau de influențe determinate, Blaga consună cu mari poeți ai secolului XX având sensibilități similare şi înrudite. Nu voi comite frivolitatea de a produce aici o listă de nume, căci, la o adică, fiecare o are pe a sa. Aş îndrăzni doar să sugerez – luându-mi toate precauțiile de ri-

goare – că *acest* Blaga-în-traducere ar putea evoca cititorului iberic, spre exemplu, pe Luis Cernuda (mai puțin erotismjul torturat al acestuia) şi, mai abitir, pe reflexivul interiorizat Salvador Espriu.

În fine, pentru a mă conforma ritualului ce impune criticului ca, în contraponderea judecăților pozitive, să formuleze şi eventuale obiecții şi rezerve, aş zice că opțiunea literalistă a traducătorilor apare mai puțin adecvată anumitor poeme unde Blaga combină experimental cadențe versale libere cu elemente de versificație clasică. Ştiu prea bine că „practica traducătoare" actuală face abstracție de convențiile tradiționale, sprijinindu-se pe verdictul lingviştilor potrivit căruia prozodia fiecărei limbi are la temelie calitatea specifică a sistemului fonetic şi fonologic respectiv. Prin urmare, orice tentativă de a-l transfera sau adapta la altă limbă-țintă n-ar fi decât o aproximare stângace. Fiind vorba însă de un poet modern, practicant sistematic al versului liber, inciziile prozodice practicate cu intenție dobândesc o semnificație ce depăşeşte simpla convenție. Astfel, Blaga, în câteva poeme, recurge la rimă – o rimă săracă, deloc ostentativă, aproape de neobservat –, care totuşi încheie voluta discursivă trasată de piesa în cauză cu un accent muzical, eficace prin contrast.

Ca să citez un singur exemplu, în „Peisaj transcendent", un asemenea efect creează distihul rimat ce apare în poziție finală, după două versuri „albe": *Vântul a dat în pădure/ să rupă crengi şi coarne de cerbi./ Clopote sau poate sicr*<u>*iile*</u>*/ cântă subt iarbă cu m*<u>*iile*</u>. Deşi literală, versiunea spaniolă: *El viento intentó en el bosque/ romper ramas y cuernos de ciervos./ Campanas o tal vez ataúdes/ cantan bajo la hierba por millares* – sună mai slabă şi mai vagă, prin faptul că lasă deschis un enunț care, în original, se închide.

Adaug două sugestii subiective (produse, poate, ale unui anumit exces hermeneutic). În expresia *a dat să rupă*, interpretată corect de traducători ca *intentó romper*, verbul *a da* admite însă, într-un registru arhaic și popular al românei, și sensul de de „a intra în forță”, „a năvăli” care, în logica imaginii respective, mi se pare mai congruent cu *vântul* (față de „a încercat”). Din rațiuni similare, propun înocuirea lui *cantan* (acoperit, desigur, de original, dar sfera lui „a cânta” e mai largă în română ca în spaniolă) cu *doblan*, asimilând astfel *los ataúdes* şi *las campanas* (efect poetic dorit se pare şi de autor, însă doar pe jumătate izbutit, dat fiind că în română lipseşte un lexem specific pentru semnificația „doblar las campanas”[7]).

Cum am spus, semnalarea unor asemenea *pecata minuta* este doar un gest de circumstanță, cerut de „protocolul” critic. Dincolo de asemenea pedanterii, voi conchide subliniind răspicat că versiunea blagiană a lui Omar Lara şi a Gabrielei Căprăroiu e cea mai reuşită pe care o cunosc până în prezent, atât din punct de vedere estetic, cât şi filologic. Grație strădaniei şi inspirației lor, un mare poet român a dobândit drept de cetate în castiliană.

5. Un caftan pentru *Don Quijote**

* Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, 2 vol. Traducere din spaniolă, cuvânt înainte, cronologie, note

[7] „A bate” nu se combină exclusiv cu „clopotele” (precum *doblar* cu *las campanas*) și, în tot cazul, e incompatibil cu „sicriile”.

și comentarii de Sorin Mărculescu. Cu un studiu introductiv de Martín de Riquer, membru al Academiei Regale Spaniole, Paralela 45, Pitești-București.

Necuvenită cinste ! Astăzi prostescul nostru scris se căftănește. Un om ciudat și destoinic (...) vine să-l uimească cu foarte scumpe daruri.

Așa saluta Ion Barbu, acum mai bine de opt decenii, „răsăritul” *Crailor de Curtea Veche*. Astăzi, cuvintele poetului se potrivesc de minune întru întâmpinarea unui eveniment literar la fel de relevant precum cel de atunci, care este noua traducere românească a lui *Don Quijote* (Quijote/Mărculescu, 2004)[8]. Numai că, altfel decât atunci, limbii române – înălțate cândva de la umilință la nobilitate prin darurile lui Mateiu Caragiale – i se cuvine astăzi cinstea de a îmbrăca umerii ingeniosului hidalg din La Mancha cu un caftan de boierie valahă. Ceea ce implică o cuvenită – și ea – *laudatio* destoiniciei cu care Sorin Mărculescu a făptuit noua căftănire. Lipsindu-mi harul imnic al lui Ion Barbu, o voi face în limbajul „prostesc” – mai plebeian și mai pedestru – al analizei filologice și critice. Înainte însă de a purcede la demersul propriu-zis, cer îngăduința de a-mi declara uneltele și premisele teoretice.

5.1. Paragraful de mai sus, dincolo de protocolul introductiv, ar dori să sugereze că izbânzile (și înfrânge-

---

[8] Traducerea se sprijină pe ediția exemplară (dar greu de găsit) a lui Martín de Riquer. La rândul meu, am consultat ultima ediție spaniolă de referință (Quijote/Rico, 1998).

rile) traducerii aparţin de fapt şi de drept – precum operele originale şi alături de ele – limbii şi literaturii-ţintă. Drept care în acest context anume se cere evaluată şi judecată aşa-numita „practică traducătoare” (*pratique traduisante*) şi mai ales rezultatele ei.

5.1.1. Ideea este una dintre achiziţiile cele mai solide ale „traductologiei” din ultimele decenii şi se datorează studiosului israelian Itamar Even-Zohar, cu a sa „teorie a polisistemului” (cf. *supra*: „Spre o poetică a traducerii”). Pe urmele Formaliştilor ruşi şi ale Şcolii pragheze, Even-Zohar susţine că o literatură naţională cuprinde totalitatea textelor literare şi afine scrise în limba naţională, alcătuind „un agregat de sisteme” numit *polisistemul literar* (PSL). Funcţia de bază a unui asemenea agregat este de a asigura desfăşurarea cât mai fluentă a procesului de *transfer*, atât înlăuntrul, cât şi în afara PSL. În cea de-a doua direcţie, un rol de prim ordin îl au de jucat, evident, tălmăcirile, prelucrările, adaptările – pentru comoditate, *traducerile* (interlinguale). Nu e aşadar de mirare că unul dintre sistemele care constituie PSL este „literatura străină în traducere” (LST): binecunoscuta *Foreign Literature in Translation* din programele curiculare ale universităţilor anglo-saxone. La rândul ei, LST este compusă dintr-o serie de subsisteme, pe care le-aş numi „intertexte de traduceri” (ITT), fiecare incluzând totalitatea traducerilor unei opere date în limba-ţintă dată. Tot aici trebuie inclus, după părerea mea, şi originalul respectiv, cel puţin de la un punct, şi anume de unde dinamica transferului îl atrage în sistemul culturii-„gazdă”.

În principiu, deci, demersul lui Sorin Mărculescu ar trebui examinat în contextul tuturor versiunilor

româneşti ale lui *Don Quijote*, în *lecture croisée* atât cu originalul spaniol, cât şi cu eventualele „originale" intermediare (în cazul traducerilor pornind de la terțe limbi). Iată un subiect copios pentru o teză de licență sau chiar de doctorat, dar care, bineînțeles, descurajează *de plano* orice abordare în limitele unei simple recenzii. Mă voi limita aşadar la o secțiune minimă în acest ITT, izolând versiunea lui Sorin Mărculescu şi originalul cervantin[9], cu speranța să pot descoperi – sau măcar ghici – astuțiile şi stratagemele prin care textul-țintă atrage textul-sursă în spațiul limbii şi literaturii române. Procesul respectiv e de fapt unul de tip interactiv, iar în cazul ideal el poate fi definit, după George Steiner, drept un „schimb de energie fără pierdere".

Teza mea este că o atare „încetățenire" se sprijină pe o *dublă înstrăinare*: a ambilor termeni implicați, din şi în ambele sensuri. Pentru a putea-o demonstra, am însă nevoie de un nou ocol teoretic.

5.1.2. Even-Zohar arată că poziția unui sistem în cadrul altuia mai amplu poate fi „primară", ceea ce înseamnă că subsistemul „participă activ la modelarea «centrului» polisistemului", sau „secundară", având o activitate limitată, deci periferică. Activitățile primare alimentează polisistemul cu modele şi tendințe novatoare, cele secundare tind a „conserva codul existent". În condiții (să le zicem) normale, LST constituie un sistem secundar al literaturii naționale, care poate fi însă proiectat în centrul PSL atunci când acesta din

---

[9] Nu-mi voi refuza totuşi unele referințe la cea mai prestigioasă versiune anterioară (Frunzetti-Papu).

urmă îndeplineşte cel puțin una din următoarele premise: „(a) polisistemul nu s-a cristalizat, adică literatura receptoare este încă «tânără», pe cale de a se stabiliza; (b) o literatură este fie «marginală», fie «slabă», fie amândouă; și (c) literatura respectivă se află într-un punct de cotitură, trece printr-o criză sau prezintă lacune”.

Este limpede că literatura noastră „satisface” (vai !) cu prisosință toate cele trei condiții enunțate de Even-Zohar. S-ar zice chiar că ele *se acoperă* cu sindromele sau „complexele” culturale cronice ale românilor (începutul continuu, lipsa de acceptare sau audiență, complexul periferial ş.a.), diagnosticate şi analizate cu luciditate necomplezentă de autori ca Mircea Martin şi Nicolae Manolescu. Or, atunci când „complexele” cu pricina se manifestă cu deosebită virulență, asistăm la adevărate explozii ale traducerilor din literaturi străine, în conexiune directă şi cu participare nemijlocită la dezbaterile ce agită nucleul incandescent al spațiului literar autohton. Limitându-ne la cazul *Don Quijote*, constatăm că istoria ITT respectiv jalonează și este jalonată de cel puțin trei faze „de cotitură”, în care cultura română întreprinde eforturi cruciale de sincronizare cu Europa.

Prima este faza constituirii subsistemului LST în chiar centrul firavului PSL moldo-valah, care încerca să iasă dintr-un interminabil Ev Mediu. Ascultând de îndemnul heliadesc „Scriți, băieți, numai scriți!” şi ignorând ricanări sceptice precum „Traducțiunile nu fac o literatură”, paşoptiştii se dedau cu frenezie la tălmăciri, adaptări, prelucrări din literaturile occidentale (dintre care cele ale romanului cervantin nu vor fi lipsit), cu scopul de a se dota cu o tradiție de import

care să le permită „arderea etapelor” şi conectarea la *mainstream*-ul Romantismului european. Beneficiar al efortului lor este, la sfârşit de secol al XIX-lea, Mihai Eminescu (el însuşi un traducător de talent), în poezia căruia sunetul matur, adânc şi plin ni-l revelează pe ultimul mare romantic al Europei.

Nu e o simplă coincidență faptul că versiunea quijotescă a lui Ion Frunzetti şi Edgar Papu apare în deceniul al şaptelea, coincizând cu timidul „dezgheț” românesc de la sfârşitul erei staliniste. După cum nu e din nou coincidență sincronizarea a doi traducători aparținând ca vârstă ultimelor promoții interbelice cu efortul Generației ’60 de a reface continuitatea cu modernismul românesc dintre cele două războaie, aflat, acela, în sintonie cu modernismul şi avangarda europeană. *Don Quijote*-le lui Frunzetti şi Papu (dacă nu mă înşel, prima versiune românească integrală şi după original) deschide calea receptării, în deceniul următor, a marii eseistici spaniole (Unamuno, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu etc.), unde romanul şi mai ales eroul cervantin sunt glosați şi dezbătuți într-o perspectivă contemporană, axată pe obsesia complicatei dialectici dintre centru şi periferie, adică a raporturilor ambivalente ale Spaniei cu Europa. O atare problematică nu putea să nu consune cu obsesii, traume şi „complexe” ale unei culturi ce se simțea marginalizată şi slăbită de îndelunga ei izolare îndărătul „cortinei de fier”.

5.1.3. Din exemplele analizate mai sus, putem deduce cu destulă precizie în ce constă, într-o primă accepție şi direcție, „înstrăinarea” lui *Don Quijote* despre care vorbeam mai devreme. Prin traduceri efectuate

în momente critice ale culturii receptoare, opera cervantină se vede „transferată” pe terenul PSL românesc şi implicată în activităţi „principale” care au loc în zona centrală a acestuia. Cel de-al treilea caz, legat de numele lui Sorin Mărculescu, nu face excepţie, dar pare învestit cu o mai mare gravitate. Această versiune apare într-un moment de criză culturală, care nu mai e doar a României şi nu atât a ei, cât a Europei înseşi. S-ar zice că civilizaţia occidentală e pe cale de a-şi pierde încrederea în valorile proprii, în universalitatea lor, lăsându-se să alunece în indictincţia şi confuzia relativistă a postmodernului. Tentativa de a împământeni primul roman european în limba unei populaţii marginale, reîntoarse în Europa după un lung şi atroce exil, e un semn că, cel puţin pentru ei, repatriaţii, valorile cu pricina mai au un sens.

În fine, această limbă, care şi-a construit anevoie şi de curând modernitatea-i literară, ar vrea acum s-o şi consolideze, pe temelii renascentiste, de care istoria reală a privat-o. Sensul cel mai nobil al demersului lui Sorin Mărculescu este acela de a umple lacuna cu pricina cu o Renaştere virtuală, adusă în dar de *Don Quijote*. Dar pentru ca spaţiul receptor să poată primi o asemenea ofertă, el trebuie să-i iasă în întâmpinare, supunându-se, din cealaltă direcţie, la o înstrăinare simetrică.

5.2. Traducătorul aspiră aşadar să ne *arate* ce ar fi (fost) dacă PSL românesc ar fi cunoscut dimensiunea renascentistă. Deşi de natură contrafactuală, intenţia nu e atât de irealizabilă pe cât pare la prima vedere, câtă vreme ascultă de logica dorinţei şi a visului, care este şi aceea a Artei şi Literaturii.

5.2.1. Din punctul de vedere al artei traducerii, răspunsul la întrebarea respectivă va rezulta din examenul practicii traducătoare operante în cazul concret cu care avem de-a face. Practică ce poate fi clasificată, la rândul ei, după o tipologie antitetică, în funcție de accentul pus pe limba/textul-sursă sau pe limba/textul-*țintă*. Cu alte cuvinte, traducătorul va căuta fie să redea *straneitatea* şi distanța spațio-temporală ce separă punctul de pornire al demersului său de cel de sosire, fie să reducă drastic această distanță, să aclimatizeze şi să *asimileze* originalul în spațiul cultural propriu. Distincția aparține teoreticianului francez Jean-René Ladmiral, care numeşte primul tip „sursist" (*sourcier*), iar pe al doilea, „țintist" (*cibliste*).

Pe de altă parte, după Even-Zohar, natura practicii traducătoare depinde în cea mai mare măsură de locul traducerii în sânul polisistemului. Atunci când acesta din urmă este o literatură de vechi şi consolidat prestigiu, aflată la apogeu (cazul francez între cele două războaie sau cel englez astăzi), LST ocupă o poziție secundară, privilegiind o practică „țintistă" care subordonează textul străin modelelor şi standardelor locale. Dimpotrivă, într-un polisistem instabil, periclitat sau în criză (precum cel românesc), activitatea de traducere este împinsă la centru, iar traducătorul de tip „sursist" percepe îndemnul de a transfera în spațiul propriu modele şi standarde extrateritoriale, capabile să remodeleze din temelii canonul primar.

Conjunctura istorico-culturală a PSL receptor, alături, probabil, de propriile-i inclinații şi intuiții îl conduc aşadar pe Sorin Mărculescu spre opțiunea „sursistă", actualizată ca o practică traducătoare ce îl face pe cititorul român să comită „gesturi mentale

spaniole” (cum se felicita Ortega y Gasset cu privire la o carte a sa în versiune germană) şi, în plus, gesturi cervantine şi renascentiste.

Să-i urmărim acest *modus operandi*, la două nivele ale scriiturii.

5.2.2. Primul, şi cel mai vizibil, e nivelul *lexico-semantic*. Aici, traducătorul evită tentația facilă de a „face vechi”, căci vocabularul românesc „vechi” e aproape întotdeauna şi rustic. Nu aşa se întâmplă cu spaniola lui Cervantes unde, alături de registrele înalt şi umil, moştenite din tradiția retorică medievală, în perioada Renaşterii se consolidează unul intermediar, cel al „realității reprezentate” (*dargestellte Wirklichkeit*, după expresia lui Erich Auerbach), unde „susul” şi „josul” dialoghează, în sensul lui Bahtin, şi adesea îşi schimbă locurile. Sorin Mărculescu încearcă şi de cele mai multe ori reuşeşte să re-creeze – contrafactual! – o română literară modelată de o ierarhie stilistică de tip occidental, pe cale de a fi antrenată în dinamica noii sinteze a Renaşterii.

Iată bunăoară de ce tratament are parte faimosul *discreto*, cuvânt-cheie ce defineşte *le savoir vivre* renascentist şi baroc (codificat la numai câteva decenii după apariția lui *Don Quijote*, de către Baltasar Gracián). Traducătorul îl echivalează cu d i s c e r n ă t o r care, fără a fi „vechi” (el este de fapt un neologism), semantizează *ca şi cum* româna ar fi cunoscut conceptul respectiv în epoca respectivă.

O altă opțiune lexico-semantică, poate riscată, dar motivată solid de traducător, este transpunerea în limba-țintă a numelor proprii care în original au o transparență figurativă (de pildă *Rocinante* = R u ş i n

a n t e sau *Micomicona* = M o i m i ț o m i ț o n a): ele vor transfera în română efectul alegorico-umoristic din spaniolă.

Într-un sens analog sunt abordate proverbele ce colorează limbajul lui Sancho: în loc de a le echivala cu locuțiuni idiomatice românești având aceeași morală, Sorin Mărculescu pur și simplu le traduce, păstrându-le atât „exotismul”, cât și tonul paremiologic.

5.2.3. Adevărata măsură a măiestriei sale traducătorul și-o dă însă la nivelul *sonor* al versiunii sale. În consonanță cu cercetători actuali (Michel Monner, Gonzalo Illades ș.a.), pentru care romanul, născut în era guttenbergiană, și-a păstrat totuși până deunăzi dimensiunea orală, Sorin Mărculescu are curiozitatea de a asculta și darul de a auzi murmurul polifonic al narațiunii. Mai ales, are harul de a transfera în română nu numai *ritmul* specific al discursului cervantin, ci și nenumăratele agregări prozodice cu care e presărat acesta: versuri și frânturi de versuri provenind din balade medievale sau din cântece de gestă, endecasilabi și alexandrini *de arte mayor*, dar și secvențe metrice secretate spontan de un intelect pentru care pământul prozei nu poate rodi decât dacă e irigat de apele poeziei. Astfel, *Quijote*-le românesc se citește, adică *sună*, ca și cum ar fi, precum cel spaniol, o vastă simfonie în contrapunctul căreia prind viață toate vocile și toate șoaptele ce au însuflețit o epocă.

Iată nobilele materiale – mătăsuri, museline, blănuri și nestemate – din care destoinicul Sorin Mărculescu a croit acest „caftan” boieresc pentru Don Quijote.

Preacuvenită cinste!

Două capricii comparatiste

I. Pentru un comparatism balcanic

(O propunere)

Pentru că de undeva trebuie început, voi începe delimitând cadrul temporal, precum şi pe cel conceptual, al prezentei propuneri teoretice.

În ce îl priveşte pe primul, mă mărginesc să declar că perioada pe care o voi lua în discuție este aşa-numita epocă „modernă şi contemporană”, având drept *terminus post quem* Veacul Luminilor şi extinzându-se până în zilele noastre. Lucrurile încep să se complice de îndată ce ne referim la conceptul de bază pe care se sprijină o asemenea propunere. Potrivit clasicei teze a lui Paul Van Tieghem, obiectul „comparatismului” sau „literaturii comparate” îl constituie „*influențele* pe care le receptează şi le exercită o anumită literatură” (Van Tieghem, 1951; cursivele îmi aparțin). Dar, de la Veacul Luminilor încoace, e îndoielnic că orice gen de influențe ar putea fi detectate dinspre oricare literatură din Balcani către oricare alta. De aici se deduce nevoia de a redesena traiectul epistemologic al comparatismului regional: pentru perioada ce ne interesează cu precădere, cercetarea comparatistă va trebui focalizată nu atât pe *relațiile* reciproce, cât (ierte-mi-se barbarismul) pe *locațiile* specifice ale diverselor culturi şi literaturi balcanice înăuntrul paradigmei moderne.

Chestiunea se pretează, desigur, la o discuție amplă şi nuanțată. Prin forța lucrurilor însă şi din rațiuni

evidente, aici voi dezvolta sumar doar unele aspecte ale problematicii respective.

I. Către finele secolului al XVIII-lea, Luminismul occidental pătrunde în sud-estul Europei cu forța și avântul unui berbece de asediu. Sub loviturile lui se prăbușește un străvechi edificiu socio-politic și cultural la ridicarea căruia contribuiseră într-olaltă, cu creațiile lor spirituale, mai toate etniile și populațiile din regiune. Este vorba de „comunitatea bizantină" (*Byzantine Commonwealth*) a Europei de Est – studiată de Dimitri Obolensky (1971) –, în particular de faza târzie a acesteia, pe care, cu trei decenii și jumătate înainte, Nicolae Iorga o numise *Byzance après Byzance* (1935). În etapa imediat următoare, Romantismul[1] își asumă sarcina complementară a (re)construcției, adică a reciclării și refolosirii unei părți a materialului provenit din demolarea formațiunii istorice precedente și a ideologiei ce o susținea. În speță, romanticii procedează mai întâi la redactarea unor „mari narațiuni" (*Grands récits*), unde capitole întregi ale trecutului comun sunt „rescrise" în chip de episoade ale istoriilor, culturilor și identităților „naționale", luate una câte una.[2] Mai apoi, ei trec la corelarea acestor noi

[1] Care, în părțile noastre, nu o rupe radical cu Luminismul, căci, la sosirea sa în Balcani, își pierduse bună parte din „agresivitatea" inițială. Procesul „îmblânzirii" Romantismului este magistral descris și interpretat de Virgil Nemoianu (1984: *passim*).

[2] De unde și sensibile diferențe de viziune asupra acelorași evenimente sau epoci. A se vedea, spre exemplu, interpretările și judecățile diametral opuse, valoric vorbind, cu privire la perioada fanariotă sau la campania lui Ipsilanti în Principate, așa cum apar în istoriografia românească față de cea greacă.

artefacte ideologice cu un nou centru universal, care, de aci înainte, își va avea sediul în Occident. Acum literaturile naționale încep a-și revendica fiecare locul propriu în sânul a ceea ce Goethe denumise cândva *Weltliteratur*, iar astăzi teoreticianul american Harold Bloom (1995: *passim*) desemnează drept „canonul occidental" (*the Western Canon*).[3] De notat că ofensiva identitară a romanticilor balcanici are loc pe două fronturi: pe de-o parte supralicitează eventualele diferențe specifice în detrimentul genului proxim bizantin-postbizantin, iar pe de alta caută sau chiar inventează trăsături culturale locale afine cu Occidentul.[4]

II. Dacă cele de mai sus sunt adevărate, atunci trebuie să conchidem că civilizațiile și culturile „naționale" configurate în Europa de sud-est după dispariția *Commonwealth*-ului bizantin și-au pierdut (definitiv?) capacitatea de a se corela între ele, intrând în raport

---

[3] Fiindcă veni vorba, aș dori să subliniez mai răspicat decât o face Bloom că aspectul taxonomic al canonului: repertoriu sau listă de autori și opere exemplare – decurge din și ascultă de (să-i zicem) un „program canonic", adică de un sistem de valori și/sau de un model cultural.

[4] Astfel, cercetătorii greci tind să exalte cu asupra de măsură aportul cărturarilor bizantini exilați în Italia la amorsarea Umanismului occidental, neomițând pe de altă parte să sublinieze cu toate mijloacele importanța, nu numai locală, a Renașterii cretane (1580-1669). Colegii lor români caută (și, desigur, găsesc) elemente de stil gotic în arhitectura populară din Maramureș și descriu un polivalent Baroc „românesc" la începutul secolului al XVIII-lea. În aceeași logică se află și ucrainenii, „descoperind" propriul lor Baroc (care de fapt, oricât de „incorect politic" ar suna așa ceva, este mai degrabă o proiecție a polonezului *Barok Sarmacki*).

exclusiv și nemijlocit cu Occidentul. Cu alte cuvinte, de două veacuri încoace, între scriitorii, gânditorii și artiștii români, greci, turci, bulgari, sârbi etc. n-au existat, nici nu puteau exista, vreun dialog sau vreo comunicare de orice soi, strategii coordonate de receptare ori măcar o atitudine comună față de stimuli și influențe din afară, ci doar raportări separate și diferențiate la sisteme de referință apusene. În această ordine de idei, să vedem cum interpretează Roumiana Stantcheva, comparatistă și „românistă" din Bulgaria, raporturile culturale (efective sau virtuale) dintre cele două țări: „Îmi închipui situația literaturii comparate în sud-estul Europei ca pe un triunghi isoscel. Maeștrii, modelele, sunt de căutat în Apus, și tot Apusul este recunoscut, atât în Bulgaria, cât și în România, drept vârf al triunghiului. Rămâne ca bulgarii și românii, din interes și curiozitate între vecini, să dezvolte și contacte directe, în scopuri de informare" (Stantcheva, 1999: 298). Schema anterioară pare a fi valabilă pentru oricare literatură particulară din regiune în raport cu oricare alta ori altele.[5]

Înseamnă oare aceasta că literaturile și culturile noastre au devenit cu totul etanșe unele față de altele și că nicio scară comună de comparație nu mai este

[5] Din păcate, asemenea interese și curiozități intelectuale „între vecini" constituie deocamdată doar dorințe pioase. Și tot din păcate – dat fiind că o rândunică nu aduce primăvara –, situația nu se schimbă substanțial prin eventuala existență a unor indivizi sau grupuri acționând în chip de mijlocitori între două sau mai multe culturi din zonă. Cum nu se schimbă nici chiar când, la nivele mai adânci ale culturilor populare (care, precum se știe, se disting prin conservatorismul lor), supraviețuiesc anumite vestigii ale canonului premodern (căci acestea nu mai sunt decât atavisme și fosile culturale).

posibilă între ele? Desigur nu, cu condiția de a se avea în vedere că, aici, vechiul comparatism al influențelor este lipsit de obiect și că, deci, literatura comparată balcanică trebuie să-și regândească metodologia ca un comparatism al *paralelismelor*. Logic vorbind, demersul respectiv ar trebui să parcurgă două faze. În prima, produsele culturale locale vor fi comparate cu modelele lor occidentale (curente literare și artistice, tendințe intelectuale și ideologice ș.a.m.d.). Scopul acestei etape ar fi, în primul rând, de a se constata dacă, în procesul receptării modelelor respective, canonul occidental a suferit vreo „refracție"; iar în al doilea rând, de a se estima de fiecare dată dacă și în ce măsură „unghiul de refracție" respectiv a fost (sau nu) influențat de anumiți parametri precum tradiția „națională", mentalitățile etnice etc. În faza următoare, vom compara într-olaltă diversele „refracții" locale, spre a depista atât eventualele similitudini, cât și diferențele dintre ele. Asemenea date (întru cât există) constituie tocmai „dimensiunea balcanică" a actualizării cutărui sau cutărui fenomen estetic sau ideologic de proveniență apuseană. Trebuie subliniat însă că dimensiunea în cauză nu constituie o însușire „organică" a obiectelor comparate: vizibilă exclusiv ca „deviere" de la canonul occidental, ea reprezintă mai degrabă o *extindere* a acestuia.

În alegerea, adoptarea și adaptarea modelelor de urmat, un comparatism focalizat pe paralelisme acordă un rol decisiv nevoilor specifice ale receptorului, care înrâuresc în felurite moduri procesul receptării: îl supun la deformări și defazaje, uneori îl abat și alteori îl readuc în matcă, îl grăbesc sau îl încetinesc – pe scurt, constituie, așa cum am arătat, fenomenul de refracție a influenței, cu unghiul ei specific de fiecare dată. Deschiderea unghiului respectiv acoperă un

câmp, când restrâns – la scară, să-i zicem, „națională” – și când mai amplu, cuprinzând întreg spațiul cultural balcanic, sau o bună parte a acestuia.

Pentru o *Kulturkritik* regională în perspectivă comparată, o asemenea problematică e de importanță majoră, căci aduce în prim-plan o serie de întrebări încă fără răspuns în aria epistemologică a disciplinei noastre. Menționez în treacăt câteva dintre ele. De ce, de pildă, aproape pretutindeni în Balcani s-au manifestat doar variante „îmblânzite” ale Romantismului, nu și cele radicale? În receptarea avangardelor europene, de ce românii, grecii și sârbii s-au orientat către Suprarealism, pe când bulgarii și croații au preferat Expresionismul? Având în vedere că suprarealismul sârb se manifestă aproape în paralel cu cel francez, cel grec la sfârșitul anilor ’30 și în prima jumătate a deceniului următor, iar suprarealismul românesc iese la iveală pentru scurt timp în a doua jumătate a aceluiași deceniu (1944-1948) – care este „mesajul” pe care îl conține această eșalonare în timp a suprarealismelor balcanice? Cum să interpretăm, adică, succesivele reluări ale demersului suprarealist, în trei focare diferite, începând de fiecare dată de la zero (fără vreun ecou de la o țară la alta, tot timpul însă în sincronism cu centrul parizian al mișcării)? Sau, mai pe larg: de ce în România și Serbia s-au constituit grupări suprarealiste relativ coerente, în timp ce în Grecia au existat doar surrealizanți pe seamă proprie și cu titlu personal? De ce grecii au receptat aproape exclusiv *estetica* Suprarealismului, iar românii și sârbii – întreaga lui filosofie? În fine, în pofida analogiilor de situație a ultimelor două țări, de ce în Serbia mișcarea suprarealistă a fost confiscată după război de ideologia comunistă, iar în România nu?

Este evident că nu suntem încă în măsură să răspundem satisfăcător la întrebările de mai sus: pentru a o face, am avea nevoie de competențe interculturale (regionale și nu numai), de care puțini balcanici dispunem. Şi este la fel de evident că doar dobândind asemenea competențe vom putea depăşi ignorarea reciprocă ce constituie aspectul poate cel mai supărător al „balcanismului".

III. Corolarul teoretic al ideilor dezvoltate până aici mi se pare a fi acela că un comparatism al paralelismelor locale, cu raportare la sistemul de referință european, are nevoie de un criteriu şi un etalon de evaluare, din aproape în aproape, a randamentului şi rezultatelor – succese sau eşecuri – înregistrate de una sau alta dintre culturile regionale, în evoluțiile descrise anterior. Un asemenea rol de „pilot" îl va juca acea formațiune culturală „națională" care, pornind de la premise asemănătoare cu ale altor culturi din zonă, ne apare la un moment dat ca mai avansată decât celelalte, pe calea europenizării.

Din rațiuni destul de complexe – pe care nu e aici locul, nici momentul de a le analiza –, cred că o asemenea scară de comparație ar putea-o furniza România, țară care a asimilat şi mai curând, şi mai complet standardele şi tabla de valori ce configurează paradigma occidentală.[6] Prin urmare, abordarea compara-

[6] Deplin conștientă de acest „rol" potențial a fost, bunăoară, avangarda românească. Încă din 1923, unul dintre liderii acesteia, poetul și teoreticianul Ion Vinea (prieten din copilărie al lui Tristan Tzara), dă glas – cu o oarecare trufie – convingerii sale că elita intelectuală și artistică a României, în sintonie „cu caracterul secolului pe care îl trăim", nu va întârzia să fie chemată să „arate drumul [modernismului european] societăților înapoiate din Balcani" (*apud* Pop, 2004: 9-10).

tistă a oricărei literaturi sud-est europene nu are decât de câştigat dintr-un paralelism punctual cu literele româneşti, îndeosebi din perioada dintre cele două războaie mondiale, când literatura română a avut o participare activă la procesele „epocii de aur” a Modernismului universal.

*

În continuare, îmi propun să examinez, cu titlu de eşantioane, două chestiuni destul de spinoase ale literaturii neogreceşti din ultimul secol şi jumătate, a căror corectă înțelegere are toate şansele de a fi favorizată de un demers ce ar lua în considerare anumite fenomene analoge care s-au produs în spațiul literar românesc.

IV. Prima chestiune se referă la *curentul romantic* în Grecia, în speță la „romantismul” lui D i o n y s i o s S o l o m o s (1798-1857) şi al lui A n d r e a s C a l v o s (1792-1869), poeți de primă mărime de la începutul secolului al XIX-lea. În istoria literaturii neoelene, constituie un loc comun afirmația că o diferență calitativă incomensurabilă îi distinge pe Solomos şi Calvos în raport cu mediul (sau mai degrabă mediile) literar(e) activ(e) între 1820 şi 1840 –reprezentat(e) de Şcoala poetică din Arhipelagul Ionian, precum şi de „Vechea Şcoală Ateniană” (aceasta din urmă considerată drept romantică prin excelență).

Cu 30-40 de ani mai târziu, în România, un defazaj calitativ analog conferă „poetului național” M i h a i E m i n e s c u (1850-1889), ultimul romantic european, un loc singular în contextul poetic al epocii sale, inclusiv față de romantismul românesc propriu-zis (ce trebuie situat între 1820 şi 1850).

Poziția paradoxală a lui Eminescu în cadrele literare naționale a fost interpretată cu multă sagacitate de către comparatistul româno-american Virgil Nemoianu, cu ajutorul teoriei „tiparelor de substituție" (*patterns of substitution*). La rândul ei, această interpretare se sprijină pe ideea existenței a două variante istorice și tipologice ale Romantismului, cel „înalt" și cel „domesticit" sau *Biedermeier* (*high Romanticism* și, respectiv, *Biedermeier Romanticism*). Literaturile est și sud-est europene – arată Nemoianu – n-au cunoscut versiunea „înaltă" a Romantismului, însă au dezvoltat configurații culturale de tip *Biedermeier.* Desigur, nu este obligatoriu ca o literatură națională să reediteze toate fazele traversate de o alta. În schimb, există posibilitatea ca anumite etape, neacoperite prin evoluție (ca să zic așa) „organică", să fie actualizate prin „substituție". Cei care își asumă această sarcină sunt anumiți indivizi dotați cu puternice personalități creatoare, în stare a reproduce de unii singuri și pe propria lor socoteală schema canonică a Romantismului.

Iată rolul pe care cultura română l-a rezervat lui Eminescu, ale cărui grandioase viziuni poetice au umplut (către 1880!) golul lăsat de absența „înaltului" Romantism în țara sa. Pe de altă parte, poetul trăiește și evoluează într-o ambianță de *Biedermeier* tardiv, sau chiar postromantică („victoriană", cum ar zice englezii). De aceea, opera eminesciană ne apare în fapt scindată, de o manieră aproape schizoidă, între o parte vizibilă și una invizibilă (manuscrise, bruioane ș.a.m.d.): în linii mari, prima se supune comandamentelor etice și estetice ale vremii, în timp ce a doua vădește înclinarea „înalt romantică" ce reprezenta, pare-se, adevărata vocație creatoare a lui Eminescu (cf. Nemoianu, 1984: *passim*).

După opinia mea, acest *pattern* poate fi extrapolat cu folos în literatura greacă. La fel ca Eminescu, Solomos şi Calvos constituie „paradigma de substituție” a Romantismului „înalt”, pe care Grecia nu-l cunoscuse (diferența față de cazul românesc constând în faptul că substituția respectivă a avut loc aici în sfera Preromantismului, adică, în principiu, la începutul traiectoriei romantice şi nu la sfârşitul ei). Ca şi la poetul român, spiritul vizionar pe care îl descoperim la cei doi confrați ai săi greci nu are precedent şi rămâne fără egal în poeticile timpului: ionienii sunt în mare măsură romantici care se ignoră, în timp ce estetica Şcolii Ateniene e cu totul şi cu totul *Biedermeier.* Şi mai puțin se acordă un asemenea vizionarism cu formația neoclasică de sorginte italiană de care au beneficiat Solomos şi Calvos şi pe care nu au renegat-o vreodată, nici nu au încercat (cel puțin conştient) să o depăşească. Amândoi au sucombat de timpuriu unui soi de afazie poetică, pare-se cauzată de schizoidia ce le-a paralizat forțele creatoare (situație amintind dilemele analoge pe care Eminescu a trebuit şi el să le înfrunte, într-un context diferit).

V. O altă problemă a literaturii neoelene a cărei interpretare, după opinia mea, ar profita considerabil de pe urma unui sistem de referință greco-român este *Suprarealismul* în Grecia. Pentru o evaluare plauzibilă a acestuia, a-l raporta doar la Mişcarea Suprarealistă Internațională mi se pare insuficient. O asemenea raportare pune în evidență, cel mult, unghiul de „refracție” a receptării modelului francez – o refracție exprimată, pe de altă parte, în termeni negativi.

Într-adevăr, suprarealismul grec a fost lipsit de o sumă de caracteristici prezente în toate celelalte mişcări de avangardă cunoscute:

- nu a avut o *tribună* combativă (spre exemplu, o revistă proprie);
- activitatea *teoretică* a reprezentanţilor săi (prin manifeste sau alt tip de publicaţii) a fost aproape inexistentă;
- *manifestările publice* – „actele suprarealiste" având scopul declarat de a submina prin scandal ordinea stabilită în domeniile social şi cultural – au strălucit prin absenţă;
- ca atare, *dimensiunea etică şi politică* (ce face din Suprarealism ceva mai mult decât un simplu curent poetic şi artistic) este şi ea de negăsit în Grecia.

Cât despre devierea suprarealismului grec de la canonul suprarealist internaţional, aceasta are loc în două direcţii:

- Poeţii greci au dezvoltat cu precădere estetica suprarealistă (în pofida faptului că Mişcarea Suprarealistă Internaţională refuza să acorde acestui aspect un loc primordial sau măcar autonom în sânul propriului corp doctrinar). Raţiunea acestei situaţii trebuie căutată în faptul că grupul sau contingentul suprarealist grec a evoluat în cadrul aşa-numitei Generaţii 1930, al cărei modernism moderat a indus o anumită moderaţie chiar şi membrilor ei mai radicali, precum Andreas Empeirikos (1901-1975), Nikitas Rados / Nicolas Calas (1907-1988), Nikos Engonopoulos (1907-1985), Nikos Gatsos (1911-1992), Odysseas Elytis (1911-1996) – care, în principiu, se revendicau

de la Suprarealism. Aceştia au sfârşit prin a pune între paranteze componentele propriu-zis suprarealiste ale scriiturii şi mai ales ale acțiunii lor, în folosul promovării unui „climat” vag modernist.
- O idee de forță a Generației 1930, ce se face simțită în întreaga activitate culturală a acesteia, constă în efortul de a reformula identitatea neogreacă în termenii modernității; efort la care suprarealiştii locali și-au adus și ei contribuția.

Avem de-a face deci, într-un sens, cu o deviere *estetizantă* (pe care tocmai am descris-o), iar în al doilea sens – după Françoise Abazopoulou, autoarea primei sinteze critice pe tema ce ne preocupă aici – cu o alta, de nuanță *naționalistă* (cf. Abazopoulou, 1980: *passim*).

Pentru a explica și interpreta mai bine aceste caracteristici ale activității suprarealiste din Grecia, consider util să încercăm a le găsi, o dată mai mult, paralelisme cu mişcările omologe din România. Mă gândesc, în speță, la grupul suprarealist bucureştean, activ în anii ’40 ai secolului trecut, îndeosebi între 1944 şi 1948.[7] În ciuda unei conjuncturi istorice vitrege (succesive dictaturi de dreapta începând din 1938, al doilea Război Mondial și, în continuare, ocupația militară sovietică şi instaurarea totalitarismului stalinist), acest grup a ştiut, ai zice, să „suplinească” lipsurile suprarealismului grec. Ca şi cum ar fi cunoscut „devierile” confraților lor atenieni, anumiți suprarealişti români reacționează energic contra încercărilor

[7] În paragrafele următoare, rezum unele teze expuse mai pe larg în eseul meu pe tema „suprarealismelor periferice” (cf. Ivanovici, 1996: *passim*).

de propager, d'une manière culturelle, un état donné du devenir de la pensée surréaliste, precum și împotriva tendinței *à considérer certaines techniques, objectivement surréalistes, comme mécaniquement transmissibles et pouvant être utilisées à l'infini.* Tot astfel, contra tentației naționaliste, ei predică *une position anti-nationale à outrance, concrètement de classe et outrageusement cosmopolite* (Luca & Trost, 1983: *passim*).

Contextele culturale existente de o parte și de cealaltă fac acest contrast și mai elocvent. Profilul grupului bucureștean reiese din conjugarea mai multor parametri. În speță, suprarealismul se proiectează aici pe fondul unei avangarde foarte active încă din perioada interbelică, făcând la rândul ei parte dintr-un peisaj modernist extrem de coerent. Tocmai coerența respectivă a făcut ca, în România, spiritul modern să-și exercite combativitatea înăuntrul propriei sfere, generând astfel variante tot mai radicale ale Modernismului. Iar dacă suprarealismul românesc a dat și el dovadă de o mare coerență și de o și mai mare cutezanță, e pentru că a știut să se delimiteze foarte strict atât de estetismele postsimboliste, cât și de avangardele din Interbelic.

Zece ani mai devreme, când putem data primele manifestări – timide – ale Suprarealismului în Grecia, noțiunea de avangardă ca o regiune distinctă a modernității era cu totul ignorată în țara respectivă, iar limitele dintre „modern" și „tradițional" păreau destul de vagi. Generația 1930 s-a mulțumit să adopte și să afirme ceva mai răspicat anumite aserțiuni moderniste, fiind cu totul nepregătită pentru a juca rolul unei avangarde (care îi revenea în mod logic). Prin aceeași dinamică a substituției pe care am văzut-o la lucru în cazul

Romantismului, funcțiunile proprii avangardei au fost asumate de către primii suprarealişti greci. Prin chiar aceasta, ei s-au văzut însă obligați a ocupa un loc care nu era al lor şi a-l lăsa vacant pe cel ce le revenea de drept.[8]

În treacăt fie spus, reapariția „modelelor de substituție” a asigurat Suprarealismului grec un soi de *persistență* în timp. Așa cum el însuşi, printr-o acțiune desfăşurată în surdină, reuşise în Interbelic să palieze absența unei avangarde locale, tot astfel *quasi* absența sa ca mişcare e compensată tardiv de apariția unor grupări surréalizante (ca de pildă aceea constituită în jurul revistei *Pali*, la începutul anilor ’60).

Pentru a rămâne în logica paralelismelor şi a „tiparelor de substituție”, voi semnala faptul că, în România, cam în aceeaşi perioadă şi pornind de la premise similare, apare grupul neoavangardist al „Oniricilor”, care, între altele, ambiționa să reînnoade firul suprarealismului românesc din primii ani postbelici, „substituind” după un hiatus de două decenii evoluția acestuia, ce fusese retezată de regimul stalinist.[9]

Nu trebuie uitat totuşi că grupările de acest soi evoluează în afara câmpului istoric al mişcării suprarealiste

---

[8] Așa se face că, tocmai din dorința de a se împlini *ca suprarealiști*, autori ca Rados / Calas sau Nanos Valaoritis (n. 1921) au decis la un moment dat să abandoneze teritoriul lingvistic și poetic neoelen (primul, definitiv, cel de-al doilea, pentru un lung răstimp).

[9] Aspirație himerică și naivă, căci, către finele lui 1968, activitatea „Oniricilor” a fost și ea întreruptă brutal și intempestiv de dictatura lui Ceaușescu. Cu doar câteva luni mai înainte, junta coloneilor din Grecia îi obligase pe editorii revistei *Pali* să suspende apariția acesteia.

şi că, tipologic vorbind, ele aparţin postmodernismului.[10]

*

Cu aceste două analize de caz, care cred că sprijină îndeajuns de satisfăcător tezele teoretice formulate mai sus, consider că mi-am încheiat propunerea cu privire la conţinutul şi metodologia unui nou comparatism al Balcanilor. Înainte de a pune punctul final, să mi se îngăduie o digresiune şi o poziţionare personală în chestiune.

Semnalam mai devreme pierderea vechii identităţi spirituale a spaţiului balcanic, care emana de la un model cultural unitar, precum şi conectarea treptată a noilor culturi „naţionale” din regiune la canonul occidental. În epocă, o atare schimbare de paradigmă trebuie să fi fost dureroasă – dar nu suntem nici primii, nici ultimii care am trecut prin aşa ceva.

Prima mea identitate ştiinţifică şi academică (aceea de hispanist) mi-a dat prilejul să cunosc şi să studiez procese analoge care au avut şi au loc în spaţiul cultural sud-american. De ani de zile, fenomenele cu pricina au devenit pretextul unor adevărate deliruri hermeneutice, pline de invective şi văicăreli la adresa aşa-zisei „dependenţe” a producţiei intelectuale aşa-zis „coloniale” de piaţa valorilor simbolice din aşa-zisa „metropolă” (adică din Europa de Vest şi SUA). Ca să ne dăm seama de proporţiile monumental de ridicole ale ale *aşa-ziselor* ravagii ale modernităţii, ajunge să

[10] De altfel depășirea paradigmei moderne în direcția postmodernismului este și concluzia generală ce se deduce din paralelismul „suprarealismelor periferice”, din Balcani și nu numai (cf. Ivanovici, *op. cit.*: *passim*).

luăm aminte la faptul că, astăzi, „dependența” se traduce în participare pe picior de egalitate a Americii Latine la concertul cultural universal şi că produsele ei „coloniale” se numesc, nici mai mult, nici mai puțin, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes şi aşa mai departe.

În lumea hispanică, asemenea „perle”, generate cu o monotonă abundență de „Şcoala resentimentului” (cum, cu adevărat inspirat, o numeşte teoreticianul *Canonului occidental*), se nutresc din rămășițele unui stângism de Lumea a Treia, revigorat cu injecții de „corectitudine politică” *made in U.S.A.* Ele seamănă până la identitate cu ieremiadele ce răsună și pe meleagurile noastre din gurile fundamentaliştilor dextrogiri ai „helenității” și „românismului”, neînțelese şi nedreptățite de o Europă obtuză şi rapace.

În ce mă priveşte, consider fără rezerve drept pozitiv faptul că ne-am detaşat de un model de civilizație perimat şi am aderat la paradigma modernă. Departe de a însemna o nivelare opresivă, această evoluție ne-a deschis zările *Weltliteratur*-ii, care e de neconceput altfel decât în sânul canonului occidental. Desigur, progresul îşi are prețul său, care a fost (și continuă să fie) pierderea comunicării cu ambientul cultural regional.

Recent însă, Postmodernismul a adus la ordinea zilei o substanțială relaxare a standardelor modernității, pe care adepții relativismului axiologic o percep drept eclipsă a oricărei „canonicități”. Dacă aşa ceva echivalează cu dislocarea (deci cu „balcanizarea”, în sensul cel mai odios al cuvântului) a canonului occidental, un atare deznodământ nu este câtuși de puțin

de dorit. Dacă însă va determina (aşa cum sper) suprimarea raportului unilateral ierarhic dintre centru şi periferie, odată cu reîntemeierea canonului pe principiul polifoniei, adică pe baza unor centre multiple şi multiplu corelate, atunci schimbarea de paradigmă pe care o întrevedem poate deveni deosebit de fertilă.

În domeniul epistemologic care ne preocupă, putem presimți posibilitatea ca, în completarea comparatismului paralelismelor, propus şi prospectat în aceste pagini, să începem a practica şi unul al contactelor reciproce, limitate la început, iar apoi – de ce nu? – din ce în ce mai ample[11].

[11] Iată un exemplu oarecum familiar nouă. Cel mai important poet „oniric", Virgil Mazilescu (1942-1984), recurge la teme și procedee de proveniență „cavafiană", drept antidot la „anxietatea de influență" (cf. Bloom, 1973: *passim*) pe care i-o produce Suprarealismul (cf. Ivanovici, 2017: *passim*).

Două capricii comparatiste

II. De la portretul-peisaj, la peisajul-portret

Originile incerte (dar care origini nu sunt?) ale curiosului fenomen poetic pe care îmi propun să-l discut aici coboară până în vremea manierismului petrarchizant al Renaşterii târzii, deşi precedentele acestuia pot fi depistate și mai devreme (între alții, chiar la Petrarca). Mă refer la moda care cerea poeților să-şi „portretizeze" muzele în chip de peisaje. Presupun că un rol însemnat în această privință l-a jucat prestigiul pictorilor din epocă, în particular al vestitului Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) care, cu alegoriile sale antropomorfe alcătuite din fructe şi flori, îşi câştigase un renume durabil şi admirația a doi împărați germani.[1]

Oricum ar sta lucrurile, cineva a avut ideea de a compune o fizionomie umană utilizând forme şi culori împrumutate din natură. Noutatea s-a bucurat de un succes instantaneu şi astfel perlele, coralul, trandafirii, merele, zăpada, ivoriul... au devenit semnele unui alfabet liric sau, în tot cazul, ale unui sistem simbolic strict codificat, ai cărui referenți trimiteau aproape invariabil la dinți, buze, obraji, sâni și alte comori ale

[1] Informație furnizată, în jurul anului 1590, de către Gian Paolo Lomazzo, în tratatul său *Idea del tempio della pittura*, XXXVIII (Stoichiță ed., 1982: 269 *sq*.).

trupului feminin. Mai apoi, asemenea tuşe disparate au început să fie grupate în tablouri mai mult sau mai puțin coerente care, *grosso modo*, se supuneau fie legilor peisajului, fie acelora ale portretului. În primul caz, putem vorbi de *portrete-peisaj*, în celălat, de *peisaje-portret*, subsumabile amândouă categoriei (să-i zicem) a „portretului peisagistic”.

Nu-mi e prea la îndemână să abordez subiectul în perpectivă propriu-zis teoretică, şi cu atât mai puțin istorică; mai degrabă, o voi face sub un unghi fenomenologic. Cu greu, totuşi, voi putea evita anumite întrebări generale, referitoare la conceptele fundamentale cu care sunt nevoit să operez: *portretul*, *peisajul* şi, bineînțeles, *tabloul*. Voi încerca să răspund în maniera cea mai simplă şi clară cu putință.

Tustrele aparțin domeniului artelor vizuale, îndeosebi picturii, unde ultimul face figură de *genus proximus*, iar celelalte, de specii. Ce anume face un tablou? După mine, două elemente îi sunt necesare şi suficiente: mai întâi *perspectiva*, adică punctul de vedere al celui care, pictor sau spectator, prezent sau nu în tablou, îl contemplă; apoi *cadrul* care, izolând imaginea reprezentată de restul lumii vizibile, găzduieşte în interiorul său o organizare specifică a materialului vizual. Tocmai în funcție de parametrul cu pricina – organizarea –, tabloul se actualizează ca peisaj sau ca portret. Primul este „un teritoriu mai mic sau mai mare, aşa cum ne apare el vederii, constituindu-se ca obiect (...) de reprezentare picturală” (Assunto, 1986: I, 51); al doilea este imaginea unui model uman, căruia e ținută să-i semene şi, totodată, după Hegel, să transmită „esența imuabilă” a aceluia (*apud* Pontévia, 1983).

Rămâne să ne întrebăm întru cât conceptele respective, extrase din teoria picturii, ar fi aplicabile şi domeniului literar. Căci, în pofida eforturilor meritorii depuse în acest sens de diverşi esteticieni şi artişti, o asemenea sarcină nu e deloc uşor de dus la capăt. Pentru aceasta, ar trebui distinsă prezența uneia sau mai multor „mari funcțiuni semantice”, dintre acelea care, după Roland Barthes, „comunică într-olaltă”, adică „se acoperă parțial” de la un sistem semiologic la altul (Barthes, 1964: 109).[2]

În cazurile pe care mă pregătesc să le examinez aici, rolul în cauză ar putea reveni unui parametru tematic: *gigantismul antropomorf* – în virtutea căruia figura umană suferă o expansiune considerabilă atunci când este proiectată la scara peisajului natural, iar acesta se umanizează interacționând cu aceea. Astfel, parametrul în cauză este în măsură să garanteze liberul trafic de semnificații între câmpul literar şi cel pictural şi mai ales să favorizeze apariția unor hibrizi de tipul „portretului-peisaj” sau al „peisajului-portret”. Şi tocmai grație acestui gigantism invariant cele două specii mixte ajung să satisfacă standardele generice enunțate mai sus. În speță: „obiect de reprezentare picturală” devine portretul virtual conținut în peisaj, pe când în portret, tot ceea ce se vădeşte susceptibil de metamorfoză peisagistică instaurează exact „esența imuabilă” a acestuia.

---

[2] Astfel de funcțiuni ar fi, spre exemplu, „categoriile vizualului” puse în evidență de Heinrich Wölfflin, în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Wölfflin, 1968: *passim*).

1. Două eşantioane de „portrete-peisaj"

1.1. Ca să luăm firul de la capăt, iată mai întâi un sonet al faimosului Luis de GÓNGORA (1561-1627), poet spaniol dintr-a doua generație manieristă:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado,
y a no envidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora
y sólo del Amor queda el veneno.

(Góngora, 2004)[3].

---

[3] „Preadulcea gură ce-a gusta invită,/ distilată-ntre perle, o umoare,/ și-a nu râvni defel sacra licoare/ de Ganymed lui Jove oferită,// amanți, nu sărutați, dacă iubită/ vi-e viața: dintre buze, -n pripă mare,/ Amor armat cu-al său venin răsare,/ ca dintre flori o àspidă pitită.// Nu vă-nșele, noian, petale roze/ ce-nrourate, -ați zice, parfumate,/ că Aurorii dintre sâni căzură;// mere ale lui Tàntal sunt, nu roze,/ scăpând dorinței numai ce-ațâțate,/ și doar veninul din Amor mai dură". (Versiunea românească îmi aparține).

Într-un eseu-conferință de largă circulație la sfârșitul anilor 20 ai secolului trecut (1928), Federico García Lorca susținea că principala calitate și adevărata vocație a lui Góngora constau în metaforismul lui exuberant și îndrăzneț; cu toate acestea, convențiile retorice din epocă l-au obligat adesea să-și doteze poemele, mai ales pe cele de largă respirație, cu un scenariu narativ minim, în chip de „osatură” pe care, în continuare, cordobezul avea s-o „îmbrace în carnea magnifică a imaginilor” (Lorca, 1969: 81). După mine, un rol similar – la scară, desigur, mai redusă – revine în sonetul de față evocării plăcerii crude cu care femeile își torturează supiranții „ațâțându-i” continuu cu făgăduieli mereu amânate. Moralitatea situației respective („și doar veninul din Amor mai dură”) reprezintă, parese, analogul unui *cadru*, indispensabil pentru existența tabloului, în sensul că îl delimitează și îl specifică.

Ce există înăuntrul „privazului”? Nici mai mult, nici mai puțin decât un portret în maniera lui Arcimboldo: gura iubitei, cu buze precum „florile”, filtrează „între perle” o „umoare” a cărei dulceață nu are nimic de invidiat ambroziei cu delicios buchet; sânii ei seamănă cu două „mere” care, pe deasupra, au prospețimea și parfumul „rozelor” în zori… Cum se poate vedea, paleta poetului ține de un repertoriu petrarchizant destul de comun; în consecință, tabloul finit rămâne mai prejos de intenția ce l-a inspirat.

Originalitatea lui Góngora e de căutat în altă parte. În primul rând pe latura *perspectivei*. Portretul poetic ne sugerează acea „manieră abreviată” pe care autorul o deprinsese, poate, de la propriul său portretist, Diego Velázquez, practicant al unei „picturi stenografice” (cf. Ortega y Gasset, 1972: 45). În speță, figura feminină, perfect perceptibilă ca un tot, nu e, la drept vorbind,

reprezentată decât de gură şi de sâni, *partes pro toto* ale unui corp ispititor şi râvnit. Din contră, în jurul celor două sinecdoce se acumulează o mulţime de trăsături descriptive având minuţia tuşei *pointilliste*. Fiecare detaliu dă naştere unei serii de aluzii mitologice care, ai zice, se distribuie „dialectic”, după o simetrie a pozitivului şi negativului, a seducţiei şi pedepsei. „Rozele” sânului, bunăoară, trimit la Aurora cea cu degetele trandafirii (devenite între timp un piept împurpurat); acelaşi bust, incitant şi fugitiv, pricinuieşte amantului chinurile lui Tantal. „Preadulcea gură” dăruie delicii similare „sacrei licori” oferite lui Jupiter de divinul său paharnic şi ascunde între buze o ameninţare viperină, venind de la temutul arcaş cu săgeţile-i înveninate. Acest delir asociativ are totuşi o metodă şi un scop: să escamoteze referentul, astfel încât cititorul să-l descopere dezlegând o şaradă imagistică. Dámaso Alonso, cel mai autorizat dintre „gongoriştii” spanioli, descrie procedeul respectiv drept o combinaţie dintre tendinţa de a eluda sensul textual şi voinţa de a-l sugera prin aluzii: „În perifrază, imaginaţia descrie un cerc în centrul căruia se instalează intuiţia sensului propriu, nenumit” (Alonso, 1969: 92-93). Astfel procedează poetul în sonetul de faţă, cu somptuoasele volute care disimulează literalitatea luxuriantă a obiectelor reprezentării: s a l i v a unui *french kiss* devine aici convenţionala ambrozie ce curge la banchetele olimpiene, iar s â n i l o r voluptuoşi li atribuie o castă ipostază florală.

La acest nivel are loc un adevărat tur de forţă stilistic. Prin simplul fapt că alege „veninul” drept metonimie a armelor erosului şi muşcătura viperei ca metaforă a rănilor din dragoste, Góngora pune în evidenţă un sistem de referinţă iudeo-creştin latent dedesubtul

aluziilor clasice. Astfel, şi fără a înceta să se comporte poeticeşte ca un „miniaturist”, el face să funcționeze factorul *gigantismului*, ce transformă acest portret „stenografic” într-un adevărat *portret-peisaj*. Aşa încât, tabloul ce poate fi contemplat în finalul poemului înfățişează cititorului, la scară cosmică, un Eden carnal bântuit de Şarpe.

1.2. Şi mai explicită este proiecția peisagistă a unui alt trup, ale cărui „magnifice forme” se etalează în cea de-a noua *Floare a Răului* de Charles BAUDELAIRE (1821-1867):

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.
(Baudelaire, 1929).[4]

---

[4] „Pe vremea când Natura, cu vlaga ei poznașă/ Năștea mereu ciudate făpturi și monștri noi/ Mi-ar fi plăcut alături de-o fată uriașă/ Să stau ca-n preajma unei regine un

Peste două secole se scurseseră între sonetul lui Góngora şi *Uriaşa* baudelairiană, dar diferenţa dintre cele două portrete rezidă nu atât în timpul ce le separă, ci în modul specific în care fiecare se raportează la *spaţiu*.

Paradisul pierdut, sau chiar (de)căzut, al lui Góngora – la porţile căruia se poate bănui prezenţa ameninţătoare a unui Înger cu spadă – este, în cele din urmă, un *hortus conclusus*; finitudinea spaţială îi este impusă de o morală misogină, având, fără doar şi poate, un substrat teologic. Dublul încadrament e de altfel acela care îi condiţionează şi montajul ca tablou. Începând cu perspectiva, a cărei trăsătură distinctivă este absenţa oricărui „eu”, pe care ne-am obişnuit să-l atribuim „poetului”. Acest subiect evaziv, ce se recuză ca persoană sau *persona* lirică, nu poate nici el, ori nu vrea, să ia parte la scena înfăţişată în poem. În consecinţă, o contemplă de departe şi de sus, cu ochii unui pictor academic (chiar dacă acesta a deprins unele tehnici impresioniste). Şi o mai contemplă cu privirea la fel de distantă – şi severă – a lui Dumnezeu, care, în climatul puritan al Contrareformei, admonestează şi previne contra primejdiilor cărnii.

---

cotoi.// Mi-ar fi plăcut pe-ncetul s-o văd schimbându-și firea/ Pietrosu-i trup în jocuri cumplite înflorind/ Să bănuiesc din ceața ce-i tulbură privirea/ Văpăile ascunse ce-n sufletu-i s-aprind;// În voie să cutreier magnificele-i forme,/ Să urc încet pe coama picioarelor enorme/ Și, vara, când trudită de soarele păgân// Se-ntinde pe câmpie cu mâinile la frunte/ Să dorm domol la umbra vânjosului ei sân/ Cum doarme-un sat în pace la poalele-unui munte”. (În românește de Al. Philippide)

Dimpotrivă, tabloul baudelairian respiră *plein air*-ul pânzelor din epocă, pictate, bunăoară, la Barbizon. Astfel, el depăşeşte cu mult limitele unei grădini, fie ea fabuloasa grădină a Raiului, căci în *cadrul* său larg deschis încape un peisaj la scară geografică, făcut din câmpii întinse şi munți înalți. Geografie la rândul ei „corporalizată": portretul de mărime naturală a unei frumuseți monstruoase, concepută de Natura însăşi, „cu vlaga ei poznaşă"[5].

Până la un punct, toate acestea por fi foarte bine un efect de *perspectivă*. Cu alte cuvinte, ca gigantismul uriaşei să fie suscitat de un privitor-*voyeur* liliputan care, asemenea unui „cotoi" (voluptuos, adaugă originalul) la picioarele-i de regină, să o poată admira numai de jos în sus. Acest subiect poetic, prezent în poemul său, căci de astă-dată el nu ezită a se asuma ca persoană întâi, se bucură în schimb de avantajele implicite „nanismului". Dat fiind că *de jos* înseamnă totodată şi *de aproape*, el poate interacționa nemijlocit cu obiectul dorinței. De pildă, cutreierând „în voie" trupul ei grandios, cățărându-se „pe coama picioarelor enorme" (fără îndoială cu scopul de a atinge acea „obârşie a lumii" visată şi pictată de Courbet) şi încă – suprem jind oedipian – dormind „domol la umbra vânjosului ei sân/ Cum doarme-un sat în pace la poalele-unui munte"…

---

[5] La vremea lui, și Góngora îndrăznise să se apropie de estetica monstruosului, dar numai în poemele sale de oarecare întindere. Pentru acestea, comentatorii umaniști ai Poetului, negăsind precedente în literele Antichității clasice, s-au văzut nevoiți să invoce creativitatea liberă a Naturii.

2. Şi încă două, de „peisaje-portret"

2.1. Judecând după acel visător *j'eusse aimé*, Baudelaire trasează portretul unei fantasme. Dar (de la Dante citire) lucrarea poetului nu e chiar aceea de „a trata umbra ca pe un corp solid" (*trattare l'ombre come cosa salda*)?

Iată de ce *Uriaşa* baudelairiană, precum multe alte asemenea himere ale dorinţei, dobândeşte în poezie carne şi oase şi, prin aceasta, se pretează unei lecturi trăite. Evenimentul la care mă refer se produce spre 1950, într-un loc oarecare din Carpaţi, iar „actorul" acestuia este un adolescent român:

> *Da, întinsă ca un leneş trup de femeie de-a lungul munților (...), al cărui coc se vălătucea la Piatra Arsă, la poalele carierei, ale cărui picioare fine se pierdeau undeva la vărsarea pârâului Cerbului, cu coapsa proeminentă chiar sub nasul meu, pe râpa ce cobora în Prahova, [valea] mi-era cunoscută. O exploram cu pasul când era frumos, și numai cu privirea, de pe terasă, când ploua. Cu jindul unui liliputan pe corpul unei uriaşe, plin de pofte erotice, de erecții violente care făceau din membrul meu o uriaşă unealtă vineție expulzând mânios jeturi fluorescente. Nu ştiam căror trupuri să atribui aceste dezlănțuiri, preferam să fie din cauza Uriașei. Nu mai ştiu dacă această metaforă vie fusese prilejuită de citirea sonetului La Géante al lui Baudelaire, unde poetul se închipuia, ca mine, amantul ideal al unei ființe de proporții cosmice, sau, dimpotrivă, descoperisem, citindu-l, că împărtăşeam cu parizianul aceeaşi fantasmă.*

(Vianu, 2010: 54).

Escalada senzualității nu-l împiedică pe tânărul cu pricina să-și dea seama – sau să bănuiască cel puțin – că în această reverie intertextuală (s-o numim intercorporală?) primară e ardoarea inspirată lui de formele voluptuoase ale văii, pe când emoția trezită de lectura *Uriașei* lui Baudelaire e mai degrabă derivată. Acest ordin de priorități e simptomul tranziției de la portretul-peisaj la *peisajul-portret*. De prisos să subliniem că într-o atare evoluție – deja încheiată în momentul în care e percepută ca „metaforă vie" – factorul decisiv este, o dată mai mult, *gigantismul*.

Mai întâi, acela al *cadrului*. Ion VIANU (n. 1934) – iată numele drumețului carpatin – concepe portretul în cauză, la fel ca Baudelaire, la scară geografică. Acum însă a unei geografii reale. Dovadă reperele corporale – picioarele, coapsa, cocul uriașei –, marcate de repere naturale – precum *Piatra Arsă*, *Pârâul Cerbului* sau malul Prahovei –, efectiv existente în Carpații Meridionali. Apoi, o *perspectivă* urieșească unde peisajul se umanizează printr-un efect de *trompe-l'œil* colosal, ca în „sala Mae West" din Muzeul Dalí, de la Figueres.

2.2. Diverși autori ai secolului XX au pășit, ca „portretiști", mai mult sau mai puțin pe aceeași cale, câtă vreme au găsit-o compatibilă cu crezul lor modernist radical.

Unul dintre ei, pictorul și poetul suprarealist grec Nicos ENGONOPOULOS (1907-1985), își plasează eroul eponim al operei sale intitulate *Bolivar* într-un cadru analog anterioarei fantezii erotice cu pretext peisagist. Ca și autorul aceleia, Engonopoulos trece în revistă un ținut real, al cărui relief modelează trăsăturile unei figuri enorme. Cei doi „portretiști" diferă la nivelul

perspectivei. Românul, care își străbate peisajul la pas, rămâne fidel unei viziuni de contiguitate. Parcurgându-l pe al său cu mintea, grecul are avantajul distanței:

Bolivar! Strig numele tău întins pe culmea muntelui Eres,
Piscul cel mai înalt din Hydra.
De-aici de sus, ce priveliște minunată se deschide în fața ochilor mei:
văd insulițele golfului Salonic,
până la Teba,
Și până dincolo de Malvasia, către părțile Misirului,
Precum și până-n Panama, Guatemala, Honduras, Nicaragua,
Haiti, Santo Domingo, Bolivia, Colombia,
Peru, Venezuela, Chile, Argentina, Brazilia,
Uruguay, Paraguay, Ecuador,
Ba chiar până în Mexic.

(Engonopoulos, 1993;
traducerea îmi aparține).

Jocul racursiurilor implicat în această perspectivă a depărtării servește la determinarea meticuloasă a punctului ideal de unde, printr-un (să-i zicem) „efect Mae West”, vasta geografie a Americii Latine revelează chipul lui Bolivar *el Libertador*:

Amazonul și Orinocul izvorăsc din ochii tăi.
În pieptul tău își împlântă munții înalți temeliile,
Șira spinării tale e cordiliera Anzilor.
Pe creștetul tău galopează, voinice, mustangii focoși
și bivolii sălbateci,
Întreaga avuție a Argentinei.
Pe pântecele tău cresc nesfârșitele plantații de cafea.
Cu glasul tău dezlănțui cutremure cumplite ce pustiesc

pământul de la un cap la altul,
Din falnice pustietăți patagoneze până-n ostroavele
multicolore,
Vulcanii țâșnesc în Peru și-și vomită spre ceruri mânia,
Vibrează țărâna sub pași și zornăie icoane-n Castoria,
Tăcutul orășel pe mal de lac.
Bolivar, ești frumos ca un grec.

(*Ibid.*).

Rămâne să ne întrebăm ce rol anume joacă *peisajul-portret* în poemul lui Engonopoulos.

Istoria literară ne informează că poetul și-a dorit ca *Bolivar* al său să devină un soi de epos avangardist[6]. O asemenea lucrare nu e de conceput fără un *sublim* compatibil cu estetica *ironică* a avangardei: un sublim ce ar veni să se instaleze în regiunile terestre, păstrându-și totuși legăturile cu sfera etică atribuită lui prin tradiție. Oricât de incredibil ar părea, Engonopoulos a reușit să acceadă la acest țel, mai dificil de atins chiar decât cvadratura cercului. Să vedem care sunt etapele căutării sale.

În sistemul epopeii, „esența imuabilă” a portretului unui erou e, pur și simplu, *eroicitatea* acestuia, având funcția de a ridica la sublim o identitate colectivă (trib, clan, popor ori națiune) pe seama căreia acționează acela. La rândul său, poetul grec substituie eroicului *gigantismul*, ca atribut al peisajului antropomorf. Prin aceasta, el parvine (ca să zicem așa) să secularizeze

[6] După știința mea, singurul precedent de acest tip – pe care autorul grec îl ignora cu siguranță – este *Altazor o el Viaje en paracaídas* („Altazor sau Călătoria cu parașuta”), capodoperă a chilianului Vicente Huidobro (1893-1948).

sublimul, fără a-l coborî, iar în continuare îl ataşează unei noi identităţi. Atunci când, spre exemplu, vulcanii peruvieni intră în rezonanţă cu icoanele din Castoria, *portretul-peisaj* sud-american se supune unei estetici greceşti[7]. Asemenea întâlniri fortuite ţin de o „iluminare profană", de miracolul laic pe care suprarealiştii l-au urmărit atât de asiduu (Benjamin, 1929).

Nicos Engonopoulos a ştiut să-l caute şi să-l găsească în întâlnirea sa, câtuşi de puţin fortuită, cu Bolivar.

3. Cum să povesteşti un „portret peisagistic"

Înainte de a aborda ultima etapă a itinerariului de faţă, voi încerca să le recapitulez pe acelea care m-au adus până aici.

Analizele de mai devreme s-au aplicat pe o clasă de tehnici literare susceptibile de a fi regrupate sub eticheta *ad hoc* de „portret peisagistic". Examinând câteva specimene ale genului respectiv, sper că am pus în evidenţă bunul randament al acestora în poezie, unde, destul de frecvent, procedeul se acoperă cu textul şi textul cu procedeul. Graţie acestei dublări a cadrului, devine posibil să considerăm textele literare în chestiune în chip de *tablouri* picturale, ca şi cum, adică, ar fi perceptibile dintr-o privire. Cu atât mai mult când fenomenul cade sub incidenţa *gigantismului antropomorf*, una dintre „marile funcţiuni semantice" care, după Roland Barthes, „se acoperă" de la un sistem semiologic la altul. Acelaşi parametru se face răspun-

[7] Cf. „Bolivar, ești frumos ca un *grec*" și mai ales subtitlul „un poem *elen*".

zător de apariția unor forme hibride, precum chiar „portretul peisagistic”, fie în varianta de *portret-peisaj*, fie în aceea de *peisaj-portret*.

Aş mai adăga că, în poezie, categoria de care ne ocupăm aici face obiectul unei microstilistici, operante în texte sau fragmente autonome, mai curând scurte. Din contră, narațiunea cere o abordare macrostilistică, deci aplicabilă la unități de discurs superioare ca întindere. Ca atare, seamănă cu „lingvistica textuală”, ce trece dincolo de nivelul cuvântului şi al frazei. Acolo, prin forța lucrurilor, trebuie să ne întrebăm care este raportul specific întreținut de o figură oarecare cu dinamica povestirii, ce se manifestă în *succesiune*[8].

În termenii retoricii clasice, portretul se defineşte drept o subcategorie a clasei numite *descriptio*: „procedură lingvistică destinată să ne facă să vedem ceva ce nu este prezent” (Senabre, 1997: 9). La rândul ei, narațiunea îşi propune un țel similar; aşa se explică faptul că nu se mărgineşte la a ne „spune” lucrurile, ci se străduieşte să ni le şi „arate” (Todorov, 1966: 144).[9] „Arătarea”, deci, ca modalitate fundamentală a povestirii, poate găsi o unealtă de prim ordin în *descriptio* şi ipostazele ei (între care şi portretul). Cât despre „portretul peisagistic”, acesta combină două feluri de descriere: a unei persoane – portret propriu-zis sau *prosopographia* – şi a unui loc – *topographia*.

Imaginea figurii umane este, în plus, o componentă (poate chiar principala) a *personajului*. Or instanța

---

[8] Cum se poate vedea, pe lângă criteriul cantitativ, diferența dintre „macro-” și „micro-stilistică” se sprijină și pe o altă separație (propusă încă de Lessing), a artelor „succesiunii” de acelea ale „simultaneității”.

[9] Terminologia lui Todorov (*dire* și *montrer*) reia și redă distincția operată de anglo-saxoni între *telling* și *showing*.

narativă cu pricina se actualizează, cel puțin în ficțiunea modernă, în chip de „individ problematic”, în profund dezacord cu lumea înconjurătoare (cf. Lukacs, 1977: *passim*). Ceea ce, în rest, nu poate decât să-i influențeze portretul, inclusiv atunci când acesta ține de o estetică peisagistică. Teza mea este că, în ultimul caz, caracterul „problematic” al eroului se concretizează ca un soi de deconstrucție exercitată de prosopografie asupra topografiei și invers.

Am în vedere două exemple ce par a-mi confirma supoziția.

3.1. Primul îi aparține lui Mircea ELIADE (1907-1986), a cărui nuvelă *Un om mare* constituie o încercare deosebit de reușită de a derula un *portret-peisaj* ca narațiune. Scenariul, foarte pe scurt, relatează o farsă pusă la cale de Natură, „cu vlaga ei”, nu „poznașă”, ci absurdă. Într-o bună zi, Eugen Cucoaneș, un individ oarecare din Bucureștii interbelici, începe să crească. Brusc și vertiginos, procesul respectiv îi face mai întâi „problematică” viața în marele oraș, mai apoi îl exclude din societatea organizată, iar în final victima dispare (cum se zice) în Natură.

Ceea ce mi se pare fundamental de subliniat este faptul că punctele de sprijin și rezistență ale narațiunii, acelea în măsură de a crea efectul de suspans, sunt chiar etapele unei *deconstrucții*. Să nu uităm însă că acest concept, înainte de a face cariera pe care i-o cunoaștem, păstra, la Nietzsche, un sens mai precis, în expresia originală *zugrunde richten*. Lectura derridiană l-a sărăcit întrucâtva, suprimându-i referința la *Grund*, solul ferm și sigur al valorilor cosmice, redobândite după demolarea suprastructurilor parazite. Aș zice că

acolo ajunge în cele din urmă portretul, în nuvela lui Eliade: la capătul unei deconstrucții, mai degrabă *elementare* decât peisagistice, în sensul că gigantismul reconduce trăsăturile eroului la o stare primitivă, preumană.

Spre exemplu a u z u l lui Cucoaneş, devenit surd la tictacul ceasornicelor, percepe în schimb „pulsul" unui timp nedomesticit, care „bate în toate lucrurile deodată". V o c e a lui, vorbid „pădurilor şi cerului", e aidoma „cu exploziile infrasonice (...) familiare în lumea naturală; acum părea un susur îndepărtat de pârâu, acum căderea unei cascade, acum vântul deasupra unui lan de grâu sau, vijelios, încovoind ramurile într-o altă pădure". Astfel, „macranthropul" pierde (sau renunță la) uzul l i m b a j u l u i . Nu numai prin faptul că dicțiunea actuală împiedică înțelegerea a ceea ce spune, ci mai ales prin aceea că realitățile superioare la care eroul accede sunt funciar de neînțeles de către semenii săi de altădată[10] (Eliade, 1991: *passim*).

Situația, nu încape îndoială, semnalează depăşirea condiției umane. Cel puțin în privința eroului. O depăşeşte el, însă, în sus, sau în jos? Autorul nu ne dă niciun răspuns, iar pentru personaj întrebarea nu are sens. Istoria – scrisă de unul, trăită de celălalt – ne lasă la sfârşit sentimentul unui mister compact şi opac. O asemenea enigmă impenetrabilă şi ireductibilă – *mysterium tremendum* sau *hieron megalon* – e atributul fundamental al sacrului. Cu atât mai mult cu cât, în

[10] Interogat de aceștia despre chestiunile ontologice ultime („*Spune-ne ceva!* Învață-ne! (...) Ce este *acolo*?"), drept unic răspuns el nu le poate comunica decât că „*E bine*!" și că „*Totul este*".

lumea modernă (ne instruieşte Eliade ca istoric al religiilor), sacrul se ascunde cu grijă sau – ceea ce e acelaşi lucru – se dezvăluie în accidente aberante.

3.2. Un fel de contrapunct la povestea lui Cucoaneş mi se pare că întrevăd în romanul *Il grande ritrato* (1960), al italianului Dino BUZZATI (1906-1972). Acolo, un savant genial, neconsolat după moartea soției sale, confecționează un gigantic peisaj artificial, drept „mare portret" al defunctei. Acest *grande ritrato* este, desigur, un *peisaj-portret*, în care însă descoperim retroactiv că *portretul deconstruieşte peisajul*.

Într-o primă instanță, execuția tabloului, dat fiind că urmează rețetele unui soi de cubism nonfigurativ, face de nerecunoscut materialul peisagistic:

> *Dal fondo, dove un tempo forse scrosciavano le acque di un torrente, fino al ciglio, le pareti erano interamente ricoperte di stranni costruzioni, come scatole, attacate l'una all'altra, che formavano una babelica successione di terrazze, accompagnando le sporgenze e le rientranze delle rupi. Ma le rupi non c'erano piú, né si vedeva vegetazione, terra, o acque correnti.*
>
> (Buzzati, 1960: 77)[11]

[11] „Din adânc, unde cândva poate va fi mugit un torent, și până sus de tot, versanții [văioagei] erau în întregime acoperiți de construcții ciudate, părând niște cutii atașate una alteia, într-o succesiune de terase babelice, pliindu-se pe golurile și plinurile pantelor. Pantele însă nu se mai vedeau acolo, nici vreo urmă de iarbă, de țărână ori de ape curgătoare." (Traducerea îmi aparține.)

De-naturat prin abstracție, acest peisaj poate totuşi transmite încă „esența imuabilă” a portretului, dar o umanitate tot *in abstracto*, de unde gândirea, în chip de *qualité maitresse*, pare a fi extirpat orice alt atribut natural.

Similitudinile cu adevărat pertinente cu „modelul” uman se arată exclusiv celor ce l-au iubit pe când trăia. Singurii deci în măsură să perceapă prezența postumă a Laurei în acel *sui generis* portret peisagistic sunt bărbatul care a pierdut-o şi prietena care o păstrează în amintire aşa cum era în tinerețe:

> *L'immenso cervello artificiale, il robot, il superuomo, lo sterminato fortilizio dotato di ragione, Endriade lo aveva creato a immagine e somiglianza della donna amata. Non c'era volto, né bocca, né membra, ma per un oscuro incantesimo Laura era tornata al mondo, cristalizzata in paurosa metamorfosi. Quelle terrazze, quelle mura, quei pinacoli, quelle casematte erano il suo corpo (...) in quelle linee, in quelle sporgenze e rientranze, c'era un richiamo fortissimo di perduti ricordi, una rispondenza umana, una tenera e voluttuosa dolcezza.*

(*Ibid.*: 109).[12]

---

[12] „Grandiosul creier artificial, robotul, supraomul, fortăreața neterminată ieșită din lucrarea minții, Endriade le concepuse după chipul și asemănarea femeii iubite. Fără față, fără gură, fără mădulare; și totuși, printr-un sumbru sortilegiu, Laura revenise pe lume, cristalizată într-un avatar terifiant. Acele terase și ziduri, acele foișoare și cazemate erau chiar trupul ei (...) și în toate liniile, golurile, plinurile acelea simțeai viguroasa chemare a unor amintiri pierdute, un răspuns omenesc, o dulceață tandră și voluptuoasă.” (Traducerea îmi aparține.)

Însă dacă sentimentul e capabil să insufle o nouă viaţă, ba chiar să umanizeze maşina în care s-a preschimbat Laura, el nu poate în schimb stăvili deconstrucţia amorsată prin „terifiantul [ei] avatar". Dimpotrivă: antropomorfismul abstract nu face decât să-i răpească naturii inocenţa şi în locul ei să-i inoculeze toată răutatea absurdă a seminţiei omeneşti.

Marele portret, deja hibrid ca portret peisagistic, mai este aşa şi din alte puncte de vedere. *Cadrul* său, de pildă, îl constituie un aliaj singular între mitul lui Pygmalion şi cel al lui Frankenstein: ca în primul, un creator se îndrăgosteşte de propria-i creatură; ca în celălalt, această creatură e un monstru. Iată de ce stângaciul „artist", spre a o împiedica să ucidă, e nevoit s-o ucidă el însuşi.

Pe de altă parte, *perspectiva* tabloului ţine şi ea de un scenariu hibrid. Pretenţia unui muritor de a face reversibilă moartea unei fiinţe umane, de a suscita viaţa în felul lui Dumnezeu, acest gen de orgoliu pe care cei vechi îl numeau *hybris*, este vina tragică prin excelenţă. Drama se converteşte totuşi în ironie, atunci când pedeapsa, în loc de a fi îndurată de păcătos, e aplicată de el şi loveşte produsul păcatului său.[13]

Procesul, aşadar, se arată a fi mai radical decât la Eliade, unde deconstrucţia portretului de către peisaj lăsa totuşi să subziste o formă a sacrului. Cu un nihilism pe de-a-ntregul nietzschean, Dino Buzzati *zugrunde richtet*, retrimite toate datele problemei literalmente

[13] Desigur, situaţia poate apărea şi ca o autopuniţiune, rămânând astfel în context tragic. Dar aplicarea ei nu e mai puţin ironică, adică are loc prin persoană, dacă nu prin obiect interpus.

la „sol”. Fără a scuti de un asemenea rabat nici măcar sacrul, redus aici la o creație defectuoasă. Odată anihilat jalnicul simulacru, ce mai rămâne din „marele portret”, decât peisajul unei „eternități vide”?

4. În căutarea unui gen (în loc de concluzii)

E timpul să pun aici capăt nonşalantei mele hoinăreli prin muzeul imaginar al portretului peisagistic. Un demers atât de puțin metodic nu poate fi compatibil cu orice soi de concluzie şi, fireşte, nu am nici cea mai mică intenție să trag vreuna. În schimb, înainte de a pune punctul final, voi încerca să clarific anumite chestiuni lăsate până acum în suspensie. În speță: „tablourile” literare pe care tocmai le-am examinat aparțin oare domeniului *procedeelor*, unei clase *tematice* sau unui *gen*? După părerea mea, un răspuns plauzibil ar trebui să confirme validitatea tuturor celor trei variante, de altfel corelative, cu condiția de a distinge conduita lor specifică în contexte specifice.

În ce le priveşte pe primele două, e suficient să rezum ceea ce ştim deja despre ele. Portretul peisagistic se actualizează ca *procedeu* ori de câte ori „bătaia” acestuia se acoperă cu textul în care apare. De unde şi faptul că îşi atinge randamentul optim în poezie, unde textele au lungimea convenabilă. Pentru ca acelaşi lucru să fie posibil şi în proză, e nevoie să izolăm fragmente autonome şi omogene, structurate în baza procedeului în cauză.[14] De obicei, proza narativă desfăşoară portretul pe firul povestirii; uneori, strategiile

[14] Precum pasajul analizat, din cartea lui Ion Vianu (cf. *supra*: 2.1).

descriptive servesc la structurarea personajului; alteori, și la același nivel, portretul și peisajul se „deconstruiesc” reciproc, datorită caracterului „problematic” al eroului în romanul modern. Altminteri, portretul peisagistic face parte dintr-un repertoriu de *teme* de găsit atât în literatură, cât și în pictură. Ba mai mult: chiar în literatură, cele două variante ale acestuia (*portretul-peisaj* și *peisajul-portret*) se definesc pornind de la criterii picturale.

Pentru a explica paradoxul, e necesar ca procedeul să fie privit (și) ca un *gen*. În acest sens, de real ajutor ne-ar fi recursul la teoria „formelor simple” (*einfache Formen*), studiate într-o lucrare din 1930, astăzi clasică, al cărei autor este savantul olandez André Jolles (1972: *passim*).

Raportând portretul peisagistic la sistemul respectiv de referință, îl consider drept un gen arhetipal sau o „formă simplă”, ale cărei „forme actualizate” devin *portretul-peisaj* și *peisajul-portret*. În continuare, modelul lui Jolles înregistrează „gestul verbal”, o unitate elementară de acțiune proprie fiecărei „forme simple”. Pentru portretul peisagistic, „gestul” în chestiune nu e altul decât *gigantismul antropomorf*. Or, cum am subliniat de la bun început, acest parametru tematic își asumă rolul unei „mari funcțiuni”, ce face posibil transportul de semnificați de la pictură către literatură și înapoi.

Orice „formă simplă”, arată de asemenea André Jolles, nu se poate lipsi de o *Geistesbeschäftigung* – termen pe care versiunea franceză îl redă prin „dispozițiune mentală” (*disposition mentale*), dar al cărui echivalent mai potrivit ar fi „ocupație a spiritului”. Care este fundamentul spiritual sau, dacă vrem, filosofia intrinsecă pe care se sprijină portretul peisagistic?

Dat fiind că într-însul parametrul uman se contopeşte cu cel natural, fără a se ajunge totuşi la reificare, cel mai comod ar fi să presupunem că viziunea lumii subiacentă acestui proces a fi un soi de *animism*. Totuşi, rădăcinile portretului peisagistic nu par a coborî atât de adânc. Cel puțin „actualizările" sale cele mai vechi nu depăşesc (cum am mai spus-o) epoca Manierismului renascentist. Atunci şi acolo, în „cenaclurile" petrarchiştilor seduşi de penelul lui Arcimboldo, primitiva ontologie animistă se „metaforizase", spre a deveni compatibilă cu conținuturi subiective acoperind întregul spectru al emoțiilor omeneşti.

Revenind pe scurt la exemplele anterioare de *portrete-peisaj* şi de *peisaje-portret*, constatăm că ele ascultă de „dispozițiuni mentale" tot atât de variate pe cât autorii ce utilizează procedeul şi/sau cultivă genul cu pricina. La Góngora avem de-a face cu senzualitatea barocă amestecată cu teama, din vremea Contrareformei; la Baudelaire şi, pe urmele lui, la Ion Vianu, cu o puternică fantezie erotică, rod al Naturii, „cu vlaga ei poznaşă"; ca bun suprarealist, Nicos Engonopoulos întâlneşte fortuit o „iluminare profană" şi face din ea o viziune eroică; dimpotrivă, la Eliade, iluminarea lipsită de sacru pune în lumină absurdul; în fine, la Buzzati, doliul amoros cristalizează într-o farsă tragică…

O fenomenologie atât de proteică dă de gândit. Nu cumva în portretul peisagistic se etalează tot vastul peisaj al Literaturii? Şi nu cumva acest „umil miracol" (cum ar zice Borges) e chiar acela care face grandoarea Poeziei?

Şi două prilejuri de gâlceavă cu lumea (de azi)

I. *Homo sovieticus ridens*

În cunoscutul său pamflet politico-filosofic *Zniewolony umysł* („Gândirea captivă", 1953), viitorul laureat al Premiului Nobel Czesław Miłosz – pe atunci proaspăt „transfug" în Occident – transcrie impecabilul silogism aristotelic datorat Preafericitului Iustinian, prin grația Partidului Comunist, Patriarh al României: „Iisus Hristos este Omul Nou. Omul Nou este omul sovietic. Deci Iisus Hristos e sovietic."

Adânca cugetare a Sfinției Sale trebuie să-i fi şocat, desigur, pe adversari, dar şi pe nu puțini partizani ai Sovietelor, exact din acelaşi motiv: atribuia o dimensiune religioasă unei ideologii radical atee. Însă, cu trecerea timpului, şocul inițial a mai pălit, locul lui luându-l o senzație de comic. Mai ales după 1990, invitația de a conferi însuşiri cristomorfe legiunilor de mafioți şi de târfe provenind din țările de dincolo de fosta „cortină de fier" sună din ce în ce mai mult a *banc*.

Ceea ce şi era, dintru început şi independent de voința celui care îl scornise. În plus, în condițiile actuale, aforismul în cauză confirmă că Omul Nou chiar există şi, când nu seamănă cu un monstru (ba chiar şi atunci), coordonatele-i precise sunt *Homo sovieticus ridens*.

1. Ce bine o duceam pe vremea lui Stalin!

Cele de mai sus mi-au venit în minte pe când răsfoiam o culegere de mostre ale acestui tipic gen de umor (Tsaknias ed., 2017), la îndemnul a diverşi prieteni, care nu omiteau să adauge: „Tu, care ai trăit toate astea, ai să le guşti mai bine decât oricine!"

Judecând după insistenţa cu care îmi recomandau cartea cu pricina, pesemne că şi ei o gustaseră peste poate. De ce atunci se aşteptau ca desfătarea mea să aibă un avantaj comparativ cu a lor – şi care ar fi fost acela? Nu cumva cel derivat din chiar relaţia mea de trăire cu „toate astea"?[1]

Meditând asupra chestiunii în cauză, constat, pentru început, că reacţia subsemnatului, ca (fost?) Om Nou, la asemenea bancuri poate fi rezumată şi ea într-un banc:

> Doi bătrânei, prieteni vechi, au ieşit la plimbare prin Parcul Gorki din Moscova. După o vreme, se aşază pe o bancă, să-şi mai tragă sufletul, şi încep să tăifăsuiască:
>
> – Ah, Ivan Petrovici – suspină unul – ce bine o duceam pe vremea lui Stalin!

---

[1] Probabil că aveau dreptate; mă tem deci că voi părea oarecum nedrept faţă de lucrarea de foarte bună calitate a lui Yorgos Tsaknias, care merită atenţie în sine şi pentru sine. În loc de aceasta, nu am rezistat ispitei de a-mi extrage materialul și criteriile reflecţiei analitice și interpretative din experienţa proprie, dobândită prin contactul direct cu aceste anecdote și cu altele de același gen, precum și cu contextele în care ele s-au născut și au circulat, în epoca și pe teritoriul „socialismului (i)real". Mă grăbesc de aceea să-l asigur pe autor că antologia și mai ales solida sa prefaţă mi-au fost de mare și real folos, chiar dacă așa ceva nu se vede nemijlocit în trimiteri și citate.

– Eşti în toate minţile, Vasili Nikolaici? Ai uitat câte am tras, ani în şir, în Gulag?!

– Ba n-am uitat deloc, *dorogoi moi golubcik*. Pe atunci însă, la o adică, făceam amor toată noaptea, fără oprire. Acuma, cu chiu cu vai, o dată pe lună...

Disting în istorioara de mai sus trei parametri de bază, atât ai bancurilor de oricând şi oriunde, cât şi ai acelora anume, care ne interesează aici. Primii doi sunt parametri structurali şi au de-a face cu *tematica* şi, respectiv, cu *tehnicile* umorului. Al treilea e mai curând o componentă a „orizontului de aşteptare" pe care contează *receptarea* precedentelor.

Aşadar tematica, tehnica şi receptarea: fiecare merită, desigur, o privire mai atentă.

2. Sex şi politică

Umorul e la fel de universal ca seminţia omenească şi la fel de variat precum condiţia umană. Râdem pretutindeni şi în orice împrejurare, câtă vreme, de la Rabelais citire, „Râsul este specific omului" (*Rire est le propre de l'homme*). Nu râdem însă cu toţii de aceleaşi lucruri şi nici în acelaşi fel, căci fiecare soi de râs e funcţie de particularităţile fiecărei civilizaţii. În anecdota de mai sus, bunăoară, atrage atenţia amalgamul, dar şi surda adversitate dintre *sex* şi *politică*. În aceasta pare a consta una dintre caracteristicile cele mai bătătoare la ochi ale culturii umoristice a speciei *homo sovieticus ridens*.

În condiţii normale, cele două sfere tematice ar rămâne distincte, de vreme ce una ţine de viaţa privată, iar cealaltă de viaţa publică a individului. Sub egida

totalitarismului, însă, toate devin politică, supuse fiind uriaşei presiuni a factorului public asupra spaţiului privat. Tendinţă căreia nu avea cum să-i scape nici sexualitatea, devenită şi ea obiect a felurite „politici".

2.1. În această privință – ca și în multe altele –, puterea sovietică a izbutit din nou să-i indigneze pe inamicii săi, fără a-şi satisface prietenii și aliații ideologici. În speță, promisiunile libertine ale utopiei revoluționare, care îi scandalizau pe conservatorii de toată teapa, n-au fost ținute niciodată. Lenin – deşi el însuși trăia înr-un *ménage à trois* defel ocult cu „legitima" Krupskaia şi cu frumoasa franțuzoaică Inès (sau Inessa) Armand – socotea că oficializarea amorului liber era o doleanță mic burgheză, fapt pentru care nu i-a dat curs, dezamăgind astfel aşteptările feministelor radicale.[2]

În fapt, regimul sovietic urmărea să pună sub un sever control stihia neîmblânzită a sexului, în cadrul unui *social engineering* având drept scop confecționarea Omului Nou. Care urma să crească în sânul „noii" familii sovietice, identice cu cea tradițională, însă cu două inovații. Pe de-o parte, aici, o ancestrală instituție rusească începe a funcționa în dublu sens: nu numai bărbatul își bate nevasta, ci şi, din ce în ce mai

[2] Între care, în treacăt fie spus, se numărau de la figuri de vază ale elitei bolșevice, precum Aleksandra Kolontai, și de la sufragete pure și dure, ca faimoasa Sylvia Pankhurst, până la propria lui amantă. Se zice chiar că, atunci când una dintre ele i-a citat cunoscutul argument „A face dragoste e la fel de natural ca a bea un pahar cu apă", Lenin i-ar fi răspuns: „Da, dar mie nu-mi place să beau după alții".

des, nevasta pe bărbat. Pe de altă parte, ceva ce nici în coşmarurile lor cele mai negre nu-şi putuseră imagina cei munciţi de nelinişti cu privire la soarta familiei, ameninţate de aşa-zisa disoluţie a moravurilor sub bolşevici. În loc de aceasta, bolşevicii au restaurat o schemă familială aproape puritană, unde însă loialitatea partinică trebuia să primeze asupra legăturilor de sânge.

Îmi aduc aminte în acest sens că, în copilăria mea scursă într-o ţară dindărătul „cortinei de fier”, exemplul de imitat ce ni se inculca oficial şi cu insistenţă era acela al pionierului sovietic Pavlik Morozov, care nu ezitase să-l denunţe poliţiei politice (*OGPU*) pe propriul său tată, pentru activitate „contrarevoluţionară”.

2.2. Raportul tensionat dintre politică şi sex apare aşadar drept consecinţă, dar şi ca reacţie la situaţia sus-amintită, făcând din bancurile pe tema respectivă (mini)acte de rezistenţă. Spre convingere, voi cita în continuare două asemenea eşantioane, auzite de mine pe meleagurile natale.

Primul, scăldat într-un cinism amar, îl are drept erou pe hiperinteligentul Bulă care, destul de frecvent în Europa Centrală şi de Est, e evreu şi răspunde la numele Iţic. Întrebat fiind la ora de dirigenţie cine îi sunt părinţii, Iţic răspunde ritual, ca şi ceilalţi copii din clasă, cu toţii vlăstare ale unor familii „de tip nou”: „Tatăl meu e Stalin, mama mea e Patria”. Dar, la următoarea întrebare consacrată, şi anume „Ce vrei să fii tu când ai să creşti mare?”, replica lui este: „Orfan”.

Al doilea, mai „ghiduş”, reia refrenul dintr-un cunoscut cântecel al Marilyn-ei Monroe, împrumutat şi adaptat de o comsomolistă în timp ce face amor cu

iubitul ei, spre a-i pune acestuia răspicat în vedere: „Mă regulezi tu, Vaniușa, dar inima mea tot a Partidului rămâne”.

3. Poezia şi logica Râsului

Sexul şi politica, interferențele şi interdependențele lor nu sunt singurele teme ale umorului, nici măcar ale umorului politic. Cum am subliniat şi mai înainte, cu toate că râsul e un fenomen universal, „scenariile” înăuntrul cărora el se produce şi funcționează, adică bancurile ca atare, variază totuşi după loc, moment şi situație. În toată această proteică fenomenologie, există însă un numitor comun: procedeele similare pe care Râsul le împarte cu Poezia.

3.1. Oricine e cât de cât familiarizat cu un *corpus* oarecare de anecdote va fi constatat că cele mai reuşite sunt intraductibile, deşi nu intranzitive, aidoma celor mai bune poeme. Ca şi ele, bancurile cu pricina sunt obiecte verbale unice şi irepetabile, pentru că sunt înrădăcinate în intimitatea limbii şi făcute din materiile ei cele mai rare, mai puțin comune. Unele recurg la discursul prozodic, la rimă, asonanță şi aliterație; altele se dedau la jocuri semantice bazate pe sinonimii, omonimii, polisemii şi paronimii, amintind astfel de aşa-numita „poezie a limbajului” (*language centred poetry*).

Asemenea trăsături distinctive sunt vizibile, spre exemplu, în următoarea capodoperă, după părerea mea, din ciclul bancurilor „evreieşti” cu tentă politică:

Binecunoscutul nostru Ițic – fost Bulă –, acum de vârstă mijlocie, se duce la amicul său Şloim, ca să-i propună – ce altceva? – un „gheşeft”:

– Ştii, îi spune, în Rusia e foarte căutat *uleiul de șoareci*.

– Uleiul de şoareci? se minunează celălalt. Şi încă în Rusia? Ce nebunie îți trece prin cap?!

– Nicidecum nebunie. Numai ce m-am întors dintr-o excursie, cu ONT-ul, în Uniunea Sovietică. Ei bine, la Moscova am văzut sute, dacă nu mii de oameni stând la coadă în fața unei prăvălii cu firma *maus-oleum*.

Sau acesta, provenind din Cuba[3]:

Într-un magazin de articole muzicale din Havana, intră un client şi-l întreabă pe vânzător:

– Aveți *Morir de amor* („Murind din dragoste”), cu frații González, în 45 de *revoluciones*?

– Nu. Avem în schimb *Morir de hambre* („Murind de foame”), cu frații Castro, într-o singură *revolución*.

3.2. Vorbind în termeni tehnici, amândouă bancurile se bazează pe „permutări” de semnificați, adică pe substituția acestora în condițiile identității semnificanților. În primul, cu concursul paronimiei, procesul se extinde la scară interlingvistică: „monument mortuar” → „ulei de şoareci” ≈ *mouse oleum* (omonim cu *mausoleum* şi paronim al rus. *мавзолей*). Al doilea rămâne la nivelul intralingvistic: „turație” → „răsturnate politico-socială” = *revolución*. În fine, în cel pe

---

[3] Care exploatează umoristic faptul că, în spaniolă, cuvântul *revolución* înseamnă atât „turație a unui disc”, cât și „revoluție”.

care l-am transcris la începutul paragrafului anterior, permutarea are loc tot pe terenul semnificatului, dar fără implicarea semnificantului: în baza polisemiei „vremii lui Stalin” ca reper temporal, sensul (privat) „tinerețe/virilitate” îl expulzează pe acela (public) de „suferință/Gulag”.

Nu e de mirare că aceleași mecanisme funcționează și în contexte poematice.

Astfel, pe jocul omonimiilor și paronimiilor se întemeiază, bunăoară, „hazul hogii Nastratin”, din *Isarlâk*-ul lui Ion Barbu. Fie prin pură permutare de semnificați între semnificanți identici (la fel ca în cazul celor două *revoluciones* havaneze):

Vinde-în lească de c o p o i
Căței i u ț i de usturoi,

unde *căței*$_1$ = „câini” devine *căței*$_2$ = „segmente” [ale unei căpățâni de usturoi][4]; fie prin paronomază (precum în butada *mausoleu*-lui devenit „ulei de șoareci”):

Joacă și-în cazane sună
Când cadân[a] *cur*[ge-în lună],

punându-se în evidență un mesaj ascuns, de tip burlesc – *când cad în cur* –, asemănător acelor *anagrame* studiate de Saussure, pe care Jean Starobinski le-a numit „cuvintele dedesubtul cuvintelor”.

[4] Omonimia rămâne de fapt implicită, căci *căței*$_1$ e înlocuit cu cvasisinonimul său c o p o i ; în schimb, este întărită de omonimia secundară i u ț i , unde *iuți*$_1$ = „picanți” trimite la *căței*$_2$, iar *iuți*$_2$ = „rapizi”, la *căței*$_1$, adică la c o p o i .

Un alt procedeu, substituția (polemică) a semnificației atribuite unui fapt, eveniment etc., are uneori un efect comic, ca în anecdota celor doi bătrânei moscoviți, iar alteori unul poetic, ca la Cavafis, în *Che fece… il gran rifiuto*:

> Cel ce-a spus *Nu* nu s-a căit. De-l mai întrebi o dată,
> tot *Nu* va zice negreșit. Dar pe-ntreaga durată
> a vieții,-acel întemeiat *Nu* are să-l apese.

Aici, sensul de „ethos eroic” vine să înlocuiască interpretarea negativă a refuzului la Dante (care afirmă textual că *Nu*-ul ar fi fost pronunțat *per viltate*, adică „din lașitate”).

Așa cum subliniază poetul şi teoreticianul spaniol Carlos Bousoño (1975: 43 *sq.*), ambivalența unor asemenea tehnici ține de „prima lege a poeziei”, care este aceea a „individualizării” semnificantului.

3.3. Dată fiind prezența lor în ambele domenii, e oare cu putință – și cum – să deosebim discursul poetic propriu-zis de (să-i zicem) poezia Râsului?

Tot după Bousoño, diferența respectivă are drept ax opoziția dintre „asentiment” şi „disentiment”. În poezie permutările formale obțin consimțământul nostru în măsura în care relevă un conținut viu, întru totul legitim, apărând în chip firesc în sufletul omului. Din contră, întâmpinăm cu rezervă substituțiile umoristice, căci ele ne trimit la un conținut psihic care, „deşi existent în (...) subiect, nu ar fi trebuit să existe” (*ibid.*: 281).

Conținuturile de acest ultim soi creează o senzație de reificare a omenescului, de rigiditate fizică sau mo-

rală aliată cu stângăcia şi dezordinea, ca la un robot dereglat. Asemenea reprezentări ne fac să râdem pentru că sugerează (ca să ne amintim de Bergson) „suprapunerea mecanicului peste viu” (*du mécanique plaqué sur le vivant*). Cu o condiție: comicul e tolerabil doar până la punctul în care încă îi putem pricepe „logica”; dincolo de el, cade în absurd şi îşi pierde tot hazul (cf. Bousoño, *op. cit.*: cap. XIII şi XIV).

În speță, omonimia face inteligibile, deci comice, coada la „ulei de şoareci” în fața *Mausoleului* şi foametea „dintr-o singură *revolución*”. Situații ce ne-ar lăsa cu desăvârşire indiferenți dacă moscoviții s-ar înghesui în Piața Roşie pentru... ulei de gândaci sau dacă melomanul havanez ar căuta (să zicem) un disc de 45 de *zafras*.[5]

3.4. Contrapunctul *asentiment/disentiment*, precum şi cel de natură analoagă *logic/absurd* constituie, desigur, criterii deosebitoare, nu însă şi despărțitoare ale poeziei de umor şi ale umorului de nonsens. Orice ar spune teoreticienii, cele trei sfere, departe de a fi etanşe una față de cealaltă, lasă, dimpotrivă, o marjă destul de amplă pentru osmoze reciproce.

Să examinăm acum interacțiunea lor din punctul de vedere al textului poetic. Propun ca mostră vestita „epigramă” contra lui Stalin, ce l-a constat viața pe Osip Mandelstam (1891-1938). Citez primele opt versuri (în traducerea lui Emil Iordache):

---

[5] *Zafra* se numeşte în Cuba recoltarea trestiei de zahăr. În treacăt fie zis, „*zafra* celor 10 milioane” (de tone), cea anunțată cu surle şi tobe de regimul lui Castro – şi eşuată răsunător în 1970 –, a devenit şi ea subiectul a numeroase anecdote (dar asta e altă... trestie, într-alt... siloz).

Viețuim, dar sub noi, țara tace mormânt.
Când vorbim, nu se-aude măcar un cuvânt.
Iar când vorbele par să se-nchege puțin,
Pomenesc de plăieşul urcat în Kremlin.
Are degete groase şi grele,
Sunt cuvintele lui de ghiulele.
Râd gândacii mustăților strâmbe
Şi-i lucesc a năpastă carâmbii.[6]

Poemul aparține genului satiric, ce se înrudeşte îndeaproape cu umorul sau, în tot cazul, şi-l încorporează ca o componentă *sine qua non*. Dovadă, în epigrama fatală, înfățişarea tiranului de aşa manieră, încât să semene cu unul dintre acele tablouri „reificante" ale lui Arcimboldo, unde elementelor fizionomiei omeneşti li se substituie fie alte ipostaze, de regulă inferioare, ale organicului, fie de-a dreptul obiecte.[7] Ai zice deci că portretul satiric zugrăvit de poetul rus îndeplineşte toate cerințele comicului; doar că, în loc de râs, stârneşte un sarcasm muşcător, unde nu încape

---

[6] Pentru cunoscătorii de rusă, transcriu și originalul: Мы живём, под собою не чуя страны,/ Наши речи за десять шагов не слышны,/ А где хватит на полразговорца,/ Там припомнят кремлевского горца./ Его толстые пальцы, как черви, жирны,/ И слова, как пудовые гири, верны,/ Тараканьи смеются глазища/ И сияют его голенища. Un comentariu detaliat și competent al substratului factual al poemului, la scriitorul cubanez José Manuel Prieto, traducător al lui Mandelstam în spaniolă (Prieto, 2000: *passim*).

[7] Cf. pe de-o parte: degete → „viermi unsuroși" (în original; în versiunea românească, doar „groase și grele"); mustăți → „gândaci", iar pe de altă parte: cuvinte → „greutăți de un pud" (în original; în versiunea românească, „ghiulele"); picioare → „carâmbi" de cizme.

niciun dram de toleranță față de modelul reprezentat. Încape doar groază și dezgust față de oroarea emanată de posacul „plăieş din Kremlin".

În terminologia neutră a teoreticianului citat mai sus, acesta e un „disentiment" care nu poate să nu-şi atragă „asentimentul" nostru. Pentru Mandelstam, prețul umorului a fost covârşitor; pe seama lui vom fi răsplătiți însă noi, devenind destinatarii mesajului poetic.

4. Rămas-bun Omului Nou

Cu această ultimă constatare am intrat pe terenul receptării, unde orice gen de Artă îşi caută şi îşi află (sau nu) legitimarea. Arta comică se legitimează, desigur, prin *râs*. Care însă, ne instruieşte bancul cu cei doi „veterani" din Moscova, lasă adesea un gust amar.

4.1. După cum explică Freud într-un scurt, dar dens eseu în completarea studiilor sale mai vechi despre *Witz* („glumă" sau „vorbă de duh"), satisfacția produsă de umor are de-a face cu o atitudine „prietenoasă" a Supraeului față de Eul umoristului, căruia îi insuflă o senzație de superioritate, făcându-l astfel invulnerabil la suferință (cf. Freud, 2002: 225 *sq.*)

În speță, deci, „ce bine o duceam pe vremea lui Stalin" înseamnă de fapt *în ciuda lui Stalin*. Noi, „indigenii" imperiului stalinist, o ştiam de altfel de multă vreme: bancul e cea mai drastică răzbunare cu putință a victimei asupra călăului.[8]

---

[8] Iată de ce mostrele cele mai reuşite ale acestui tip de umor provin din țările cu regimuri totalitare. Căci în condiții de democrație, cetățenii îi pedepsesc pe infamii de la putere prin votul lor.

Cât despre amărăciune – am spus-o şi mai înainte –, e uşor de înţeles că ea se datorează atât de omeneştii nostalgii după anii tinereţii. Care nu numai că au decurs „pe vremea lui Stalin”, ci, pe deasupra, au trecut, vai, fără întoarcere. Ultima tuşă ce întregeşte acest melancolic tablou e distanţarea generaţiilor tinere, pentru care epoca noastră chinuită e deja istorie „antică”.

Aşa încât noi, supravieţuitorii – tot mai puţini – ai naufragiului *Titanicului* roşu, continuăm să rumegăm aceleaşi bancuri şi să le schimbăm între noi, în chip de semnale de recunoaştere. De pildă, acum câţiva ani, la o reuniune de intelectuali latino-americani aflaţi în trecere prin Grecia, cu hispanişti locali, am coincis cu o profesoară de la Departamentul de Studii Clasice al Universităţii din Havana, bursieră la cea din Atena. Adevărul e că, înainte chiar de a distinge în glasul ei melodia inimitabilă a spaniolei din Caraibe, „mirosisem” prezenţa unui Om Nou, şi probabil că şi ea îl ghicise în mine. Când soareaua s-a sfârşit, am plecat împreună şi am făcut un lung popas la o cafenea, ca să trecem în revistă repertoriul de bancuri al fiecăruia.

4.2. Totuşi să nu dramatizăm excesiv lucrurile. Râsul, chiar între asemenea nostalgici ambivalenţi, funcţionează eliberator. Căci prin râs Omul Nou îşi ia rămas-bun de la sine, aşa cum însăşi omenirea (a spus-o doar şi Marx!) se desparte de trecutul ei râzând.

Stârneşte râsul chiar uitarea tinerilor, cu condiţia să fie una sănătoasă, adică să nu denote cumva o aplecare iresponsabilă spre amnezie/amnistie (unde ar incuba primejdia repetării crimelor lui Stalin şi ale clonelor lui). Deşi – din fericire pentru ei – n-au trăit pe propria piele tragedia epocii noastre, cei mai inteligenţi şi des-

chişi la minte exponenţi ai promoţiilor postcomuniste sunt capabili să râdă din toată inima de anchiloza mentală a acelora care, din prostie sau din interes, suspină cu adevărat după „socialismul (i)real".

Când m-am stabilit în Grecia, pe la mijlocul anilor optzeci, mă agasa peste măsură „sindromul" (posterior războiului civil) al eroizării Stângii, care, împreună cu mai vechea – şi nesăbuita – rusofilie a neogrecilor, interzicea orice aluzie critică la adresa sistemului sovietic, cu riscul să fii *ipso facto* etichetat drept fascist. Brusc însă, în mijlocul acelei atmosfere nocive, s-a ivit un simptom încurajator: un întreg ciclu de anecdote, de bună calitate, despre *Knites,* uteciştii Partidului Comunist din Grecia.[9]

Astăzi, chiar dacă moda acestora a trecut[10], constat cu bucurie că spiritul care le-a generat rămâne activ. Deunăzi, bunăoară, am auzit de la un băiat de treizeci de ani următoarea apostrofă către Partidul Comunist:

Dacă tot a dat faliment Firma, reprezentanța
la ce vă mai trebuie?

---

9 *Knitis*, pl. *–es,* este un derivat substantival de la KNE, inițialele organizației locale a tineretului comunist.

10 Sper totuși ca cineva, undeva să fi înregistrat cel puțin unele dintre ele, care mi se par memorabile. Ca de pildă următorul dialog: „– Care dintre slujbele din Săptămâna Patimilor e preferată de utecişti? – Cea de Vinerea Mare. – Și de ce? – Pentru că la urmă se lasă cu manifestație."

Şi două prilejuri de gâlceavă cu lumea (de azi)

II. *Amor veteris mundi*

Ca mulți emigranți cu o educație filologico-umanistă, în primii mei ani de „relocație” în Occident, mi-am câștigat existența dând lecții particulare de limbi străine. Țara în care m-am stabilit, Grecia, a fost şi este o bună piață pentru oferta de acest gen, căci grecii, ca şi românii, sunt motivați în direcția învățării limbilor. E poate unul dintre puținele domenii în care nativii culturilor „mici” suntem mai puțin provinciali decât cei crescuți în spații culturale globale sau pe cale de globalizare. Ştiind de la bun început că, un pas de facem în afara frontierelor naționale, „nici Hristos nu ne mai înțelege” (cum sună o zicală spaniolă), avem şi nevoia, și apetența, iar de cele mai multe ori şi instrumentele pentru a-l aborda eficient pe Celălalt. (Spre deosebire de cei care se aşteaptă să comunice *urbi et orbi* „pre limba lor”, iar când şi unde aşa ceva nu e posibil, îi cuprinde o derută *quasi* ontologică...) În plus, la greci, apetitul lingvistic face parte din (ca să zic aşa) „sindromul roiului” care la răstimpuri părăseşte stupul neîncăpător. Sindrom activ aici de milenii: ce altceva a fost Războiul Troiei, de pildă, dacă nu o diasporă armată?

Nu e singurul motiv pentru care „cariera” mea ca dascăl de limbi în Grecia a fost, la începuturile ei, o experiență gratificantă. Pe lângă motivați, elevii mei

adulți, indiferent de profesiunea de bază şi/sau de ocupația lor actuală, se vădeau şi doritori şi capabili să înțeleagă fenomenul lingvistic punctual în contextul funcționării limbajului în genere, cu instanțele sale lexico-semantice şi morfo-sintactice. Profesorul filolog simțea că se adresează unui public de *formație* oarecum analoagă, ceea ce îl scutea cel puțin de necesitatea de a defini la tot pasul subiectul şi predicatul. Explicația consta în faptul că aceste persoane, încă aproape de vârsta mea, apucaseră să studieze în Liceu greaca veche, după care nicio limbă modernă nu ți se mai pare grea. E de altfel bine cunoscut că premisa însuşirii unei limbi străine e să ți-o ştii bine pe a ta. Însă, de la un punct, principiul a încetat să fie de la sine înțeles şi am început să-i duc lipsa odată cu afluența generațiilor mai tinere, în educația cărora componenta clasică avea o pondere din ce în ce mai redusă.

Fireşte, nu-mi făceam şi nu-mi fac iluzii nici în privința mai vârstnicilor. Mulți dintre ei îşi urau formația în care eu vedeam un „avantaj comparativ”. Şi pe bună dreptate. Încăpute pe mâini de belferi lipsiți de har, înăcriți de rutină, limbile clasice se preschimbă foarte lesne în „limbi moarte”, iar acestea în siniştri vârcolaci bântuind căile de acces la sursele culturii vii. Să ne gândim o clipă cam cum ar fi arătat şcoala românească administrată de *ciuniştii* latinizanți şi ne vom face o idee despre ce poate fi un atare „cumplit meşteşug de tâmpenie”...

„Remediul” la situația cu pricina a fost, din păcate, unul pe măsură: odată cu zoaiele din copaie, la canal a fost aruncat şi pruncul. În speță, turiferarii populismului didactic, ce dictează astăzi într-un învățământ tot mai masificat, au făcut din modernizare un alibi

pentru eradicarea humanioarelor din şcoala europeană. În Italia, bunăoară, *il Cavaliere* (cel de pitorească amintire) îşi propusese – şi până la un punct a reuşit – să demanteleze superbul Liceu clasic clădit cu un secol în urmă sub marele întemeietor care a fost Giovanni Giolitti, populându-i ruinele cu „cei trei *I*": *inglese*, *informatica*, *Internet*... În Grecia, reforme de acelaşi tip – şi teapă – au dus (ca să ne amintim de Chomsky) nu numai la scăderea „competenței" lingvistice generice, care mă frapase pozitiv înainte vreme, ci și la o „performanță" defectuoasă a subiecților vorbitori în limba lor *maternă*. Pentru promoția fiicei mele, spre exemplu, limba veche n-a mai fost în Liceu o materie curiculară, ci doar una opțională. Ca atare, mulți dintre membrii acestui grup de vârstă nu-şi pot da seama că două cuvinte uzuale, să zicem *epitrop* și *efemer*, sunt compuse cu același prefix (*epi*). Explicația poate părea complicată, dar până nu demult trecea aici drept elementară. Orice licean din ultimele clase era ținut să știe că, în greaca clasică, oclusiva bilabială [**p**] devine fricativa [**f**] – adică *e***p**(i) → *e***f** – înaintea unei vocale aspirate, precum [**he**] din -*hemeros* (de unde și ortografierea *éphémère*, în franceză). De-a lungul secolelor aspirația s-a pierdut, în schimb se păstrează efectul ei, astfel încât cuvântul cu pricina se pronunță *e***f**-*ímeros* în neogreacă. Exemplul demostrează, deci, că această limbă (ba poate chiar oricare alta) nu se poate preda pur sincronic şi că, pentru înțelegerea unor fenomene lingvistice actuale, e inevitabil apelul la noțiuni de gramatică istorică.

Cunoştinţele de soiul acesta sunt pe cale de a fi pur şi simplu şterse (*deleted*, ca să fim în ton cu vremurile!) de pe harta Cunoaşterii. În aşa măsură, încât se

vorbeşte despre „moartea lui Homer”. Cine l-a ucis şi cum, se ştie: pedanții mărginiți și modernizatorii ignari, în două faze şi, îţi vine a crede, de perfectă conivenţă. Ar trebui totuşi să ne întrebăm dacă, lipsind asasinii, victima ar avea şanse de supravieţuire. Cu alte cuvinte: mai are ceva de oferit Homer, astăzi?

După părerea mea, Homer şi, alături de el, Vergiliu şi David – adică elina, latina, ebraica: limbile vechi şi (nu întâmplător!) *sacre* ale Occidentului – au încă multe a ne spune despre *rădăcinile* noastre, cele imanente şi cele transcendente. Primele, câtă vreme sunt vii, ţin în picioare identitatea europeană, care, placă-le au ba maniacilor corectitudinii politice, e singura cultură cu vocaţie universală. Cât despre rădăcinile transcendente, acestea se nutresc din cuvântul zeilor: Cuvânt ce ne întemeiază, de credem ori nu în El şi în ei. O atare învăţătură nu poate fi decât interactivă, iar din partea învăţăcelului ea reclamă *amor veteris mundi*. Prezent acesta, rădăcinile sunt irigate cum se cuvine; în lipsa lui, se usucă şi ele, captive într-un sol spiritualiceşte deşertizat.

Mai devreme sau mai târziu, această „informaţie” specifică se traduce într-o *formaţie* specifică. *Amor veteris mundi* – adică *amor veterum linguarum* – e, între altele, o formidabilă gimnastică a minţii, capabilă să dezvolte în noi deprinderi şi abilităţi de folosinţă chiar *practică*. Bunăoară uşurinţa şi competenţa în abordarea limbilor naturale, pe care le remarcasem la elevii mei ce trecuseră prin „antrenamentul” gramaticii eline, sunt extensibile, sau chiar alternative, la aşa-zisele limbi artificiale, inventate de om spre a dialoga cu maşina. Nu întâmplător la Universitatea din Louvain, dintre cele mai faimoase în Europa în domeniile

ciberneticii şi informaticii, latina şi greaca se numără – zice-se – de câteva decenii printre disciplinele curiculare în pregătirea programatorilor.[1]

Acestea sunt utilităţi vizibile (ca să zic aşa) cu ochiul liber. Există şi altele, de o natură mai subtilă. Iată de pildă ce i-a replicat fiicei ei o distinsă doamnă romană, profesoară la un liceu de pe Via Cavour, la doi paşi de Coliseu. Fata, adolescentă, se întreba plictisită la ce bun să se adauge cursuri de latină şi greacă la programul ei de bacalaureat, destul de încărcat și fără ele. „Cine a trecut prin aşa ceva nu are nevoie să facă vreodată *dovada* că e cult”, a sunat răspunsul scurt şi cuprinzător al mamei. Tâlcul, subînțeles dar nu mai puțin limpede, fiind că, pe temelii clasice, cultura devine un dat axiomatic, o componentă organică a personalităţii. Poate de aceea oamenii Renaşterii au făcut din *gentiles* – cei detestaţi de primii creştini – un prototip al *gentileței*, adică al nobleței de caracter și rafinamentului în comportament.

În aceeaşi ordine de idei, pot depune şi mărturii personale. Noţiunile de elină – câte le am – mi-au dezvăluit o *transparenţă a etimologiilor*, producătoare de plăceri aproape fizice filologului impenitent ce mă consider. *Hyle*, bunăoară, adică materia, nu este un concept abstract, ci, într-o limbă în care tăietorul de pădure se cheamă şi astăzi *hylo-tomos*, capătă o consistenţă lemnoasă. Semantismul se verifică şi pe domeniul latin, de vreme ce lemnului de construcţie i se zice în spaniolă *madera*. Aflând aceste lucruri am priceput cum se face că, la chinezi, apei, aerului, focului şi

[1] Informație pe care n-am putut s-o coroborez, dar care mult mi-ar plăcea să fie adevărată.

pământului li se adaugă o a cincea „stihie”, un element supraordonat celorlalte, care este, vezi bine, tocmai *lemnul*. Iar din inducția mea filologică reiese o concluzie (speculativă, e drept, dar la care nu vreau să renunț): nu s-ar putea ca, în imaginarul colectiv al umanității, umilul trunchi de arbore să fie chiar materia *par excellence*?

O altă revelație, similară și la fel de „voluptuoasă”, mi-a prilejuit-o superba imagine biblică „*tăria* cerului”. Dacă, deci, acoperișul de aer ce se întinde deasupra creștetelor noastre e „tare” atât în latină (*firmamentum* în *Vulgata* Sfântului Ieronim), cât și în elină (*steréoma* în *Septuaginta*), aș merge oare prea departe presupunând că îndărătul termenilor coincidenți se află o rădăcină semită cu sensul de „materie solidă”? O dată mai mult, metafora cu pricina îmi prelungește raționamentul în speculație și mă trimite la un episod punctual din *Enuma elish*, eposul cosmogonic sumero-asiro-babilonian de egal răsunet în Orientul Mijlociu cu al *Theogoniei* lui Hesiod în Occident. Acolo, zeul Marduk îl răpune pe Tiamat (haosul), monstru feminin al apelor primordiale, și, despicându-i trupul, din cele două jumătăți zidește „tăriile” lumii: sus, firmamentul celest, iar jos, pământul: *Terra firma*.

*

Aud de pe acum voci, care de care mai autorizate și mai oțărâte, replicând diletantului de mine că, la ora actuală, utilitatea „competențelor” clasice a devenit, în cazul cel mai bun, *irelevantă*.

Pentru însușirea limbilor vii – sună sentința unora –, nu gramaticile celor „moarte” sunt fiabile, ci „metoda comunicativă” și lingvistica aplicată, care te fac să te

faci înțeles fără să fie nevoie să înțelegi cum. Majoritatea şcolilor de informatică – „pontifică” ceilalți – se descurcă de minune cu *Cobol* şi *Fortran*; deci informaticienii „clasicişti” – dacă există – trebuie că sunt o diversiune a iezuiților de la Louvain (o universitate, *nota bene*, catolică). Ce mai contează că, trecut prin „lătinie”, înveți mai temeinic o limbă, începând cu a ta, şi eşti mai performant chiar şi în programare: *la raison du plus fort* a decis că, dacă unele fapte contrazic teoria, atunci, vorba lui Lenin, cu atât mai rău pentru fapte. Cât despre materia lemnoasă şi cerul solid, *who cares?*, cui îi pasă de asemenea subiecte specioase? Sau, dacă îi pasă – vor puncta amenințător –, e pentru că elucubrațiile cu pricina emană – *horribile dictu* – un damf elitar.

Mărturisesc că nu aş şti ce să răspund la o argumentație atât de „contondentă”.

Ştiu doar că, orfană de *amor veteris mundi*, lumea în care trăim devine pe zi ce trece mai săracă. Pe când procesul declasicizării – astăzi, vai!, foarte avansat – abia începuse, un scriitor spaniol încerca să-şi avertizeze compatrioții că, odată izgonite numele latineşti care animă geografia, va dispărea *capra iberica* de pe stâncile Pirineilor, iar din peisaj nu va rămâne decât geologia.

BIBLIOGRAFIE

1. EDIȚII (ale operelor comentate, citate etc.):

ADAMEŞTEANU, Gabriela (2017[6]): *Dimineață pierdută*. Polirom, Iaşi.

AGÂBRICEANU, Ion (1981): *Fefeleaga și alte povestiri*. Mircea Zaciu ed., Dacia, Cluj-Napoca: „Vâlva Băilor" (77-81).

BAUDELAIRE, Charles (1929): *Œuvres complètes*, tome I: *Les fleurs du Mal*, édition critique par F.-F. Gautier, continuée par Y.-G. Le Dantec. Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1979): *Rimas, Leyendas y Narraciones***.** Porrúa S.A., México.

Biblia sau Sfînta Scriptură (1968). Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti.

BLAGA, Lucian (1974-1995): *Opere,* 12 vol., Dorli Blaga ed., Minerva, Bucureşti: „Stihuitorul" (II).

BORGES, Jorge Luis (1966 [1956]): *Ficciones* (séptima impresión). Emecé editores, Buenos Aires („Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": 13-34; „La lotería en Babilonia": 67-75).

BUZZATI, Dino (1960): *Il grande ritrato*. Arnoldo Mondadori, Milano.

CAVAFIS, C. P. (1980): *Poeme* („Poiémata", în gr.), G. P. Savvides ed., 2 vol., Ikaros, Atena.

CĂLINESCU, Matei & VIANU, Ion (1994): *Amintiri în dialog.* Litera, Bucureşti.

CĂLINESCU, Matei ([2]1971): *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*. Cartea Românească, Bucureşti.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998): *Don Quijote de La Mancha,* 2 vol. Edición del Instituto Cervantes a

cargo de Francisco Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona (Quijote/Rico, 1998).

DE LA CRUZ, San Juan (1987): *Poesía*. Domingo Ynduráin (ed.), Cátedra / Letras Hispánicas, Madrid.

DURRELL, Lawrence (1972): *The Alexandria Quartet*. Book Club Associates, London.

ELIADE Mircea (1991): „Secretul doctorului Honigberger", în *Proză fantastică II. Secretul doctorului Honigberger*. Eugen Simion ed., Editura Fundației Culturale Române, București: „Secretul doctorului Honigberger" (5-52); „Un om mare" (93-115).

ENGONOPOULOS, Nicos (1993): *Poiémata*. Ikaros, Atena.

FUENTES Carlos (1986[24]): *Aura*. Biblioteca Era, México D.F.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2004): *Sonetos*, Ramón García González, Ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/.

MALLARMÉ, Stéphane (1998) : « Sonnet en ix », în *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Gallimard NRF / „La Pléiade", Paris (Mallarmé, 1998/Sonnet en ix). Versiuni: Greacă de *Takis Varvitsiotis* (1999), în St. M.: *Poiémata* („Poeme"). Armós, Atena (Mallarmé/Varvitsiotis 1999) – Spaniolă de *Octavio Paz* (1974), în *Versiones y diversiones*. Joaquín Mortiz, México (Mallarmé/Paz 1974) – Românească de *Șt. Aug. Doinaș* (1972), în St. M.: *Poezii*. Univers, București (Mallarmé/Doinaș, 1972).

MANEA, Norman (1997): *Despre clovni: Dictatorul și artistul*. Biblioteca Apostrof, Cluj.

- » - (2003): *Întoarcerea huliganului*. Polirom, Iași.

NAUM, Gellu (1937): *Drumețul incendiar*. București.

PAPADIAMANTIS, Alexandros (1981-1988): *Opera completă* („Apanta”, în gr.), 5 vol., N. D. Triantaphyllopoulos ed., Domos, Atena: „Cei cu umbra uşure” (II, 475-499).

POPA, Dumitru Radu (1985): „Fisura”, în *FISURA*. Cartea Românească, Bucureşti (99-192).

PROUST, Marcel (online): *À la recherche du temps perdu*. http://marcel-proust.com.

SCORȚESCU, Teodor (1982 (1930)): *Concina prădată*. Ion Simuț ed., Dacia / „Restituiri”, Cluj-Napoca: „Popi: 1922” (19-83).

SVEVO, Italo (1991): *Senilità*. Newton Compton editori, s.r.l.

TSAKNIAS, Yorgos ed. (2017): *Pipa lui Stalin şi alte anecdote (anti)sovietice* (în greacă). Kichle, Atena.

VIANU, Ion (2010): Amor *intellectualis. Romanul unei educații*. Polirom, Iaşi.

2. TEORIE, CRITICĂ, REFERINȚE AUXILIARE:

ABAZOPOULOU, Françoise (1980): *Le Surréalisme en tant que courant poétique en Grèce*. Thèse pour le doctorat de 3ème cycle, I.N.A.L.C.O., Paris III.

ADAMOS, Takis (1963): „Alexandros Papadiamantis”, introducere la *Culegerea* („Eklogè”, în gr.) de povestiri ale lui Al P. Politikés kai Logotechnikés Ekdoseis, Bucureşti.

ALEXANDRIAN, Sarane (1983): *Histoire de la philosophie occulte*, Seghers, Paris.

ALONSO, Dámaso (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Gredos / Biblioteca Románica Hispánica, Madrid.

- » - (1969): *Estudios y ensayos gongorinos*. Gredos, Madrid.

ASSUNTO, Rosario (1986): *Peisajul și estetica* (trad. rom.), 2 vol., Meridiane, Bucureşti.

BAHTIN, Mihail (1974 [1965]): *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, (trad. rom.) Univers, Bucureşti.

- » - (1982): *Probleme de literatură și estetică*, *(*trad. rom.) Univers, Bucureşti.

BAILLY, A. (1950): *Dictionnaire grec-français.* Librairie Hachette, Paris.

BASTIAS, Costis (1962): *Papadiamantis* („Ho Papadiamantis", în gr.), Ekdotikè Athenôn, Atena.

BARTHES, Roland (1963): *Le degré zéro de l'écriture*. Éditions du Seuil / « Pierres vives », Paris.

- » - (1964): „Éléments de sémiologie", în *Communications*, volume 4, numéro 4 (91-135).

BENJAMIN, Walter (1929): *Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia*. http://www.generation-online.org/c/fcsurrealism.htm.

BERMAN, Antoine (1984): *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, Paris.

BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press.

- » - (1995): *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (trad. span.), Anagrama, Barcelona.

BOOTH, Wayne (1976 [1961]): *Retorica romanului* (trad. rom.), Univers, Bucureşti.

BORGES, Jorge Luis (1966): „Fierre Menard, autor del *Quijote*"**,** în *Ficciones***.** Emecé Editores S.A., Buenos Aires (45-57).

BOUILLON B. (online): *Cours sur l'énonciation en linguistique française*. http://bbouillon.free.fr/univ/ling/Fichier/enonc

BOUSOÑO, Carlos (1975 [1970[5]]): *Teoria expresiei poetice* (trad. rom.), Univers, Bucureşti.

CĂLINESCU, Matei (1983): „From One to Many: Pluralism in Today's Thought", în Ibn Hassan & Sally Hassan (eds.): *Innovation/Renovation: New Perspectives in Humanities.* The University of Wisconsin Press, Madison.

CIORAN, E. M. (1988): *Histoire et Utopie*. Gallimard / « Folio Essais », Paris.

COSERIU, Eugenio (1962): „Sistema, Norma y Habla", în *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*. Gredos / Biblioteca Románica Hispánica, Madrid (11-113).

- » - (1991₁): „Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción", în *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Gredos / Biblioteca Románica Hispánica, Madrid (214-239).

- » - (1991₂): „Tesis sobre el tema «lenguaje y poesía»", în *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Gredos / Biblioteca Románica Hispánica, Madrid (201-207).

- » - (1997): „Alcances y límites de la traducción", în Lexis, Nº. 2 (163-184).

CULIANU, Ioan Petru (1978): *Mircea Eliade*. Cittadela editrice / „Orizzonte filosofico", Assisi.

- » - (2000): *Studii româneşti I*., Nemira, Bucureşti.

DE ROUGEMONT, Denis (1996 [1961]) : *Les mythes de l'amour*. Albin Michel, París.

DURAND, Gilbert (1992): *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Dunod, París.

ELIADE, Mircea (2000): Dosar: articole publicate în presa legionară, în *Vatra*, nr. 6-7, Târgu Mureş.
EVEN-ZOHAR, Itamar (1981): „Translation Theory Today. A Call for Transfer Theory”, în *Poetics Today*, №. 2.4 (Summer-Autumn), Tel Aviv (1-7).
FELLINI, Federico (1981-82 [1970]): *Clovnii*, fragmente (trad. rom.), în *Caietul Teatrului Național*, nr. 581, București.
FÍLINICH, María Isabel (2003): *Enunciación*. Eudeba, Buenos Aires.
FREUD, Sigmund (2002 [1927]): *Umorul* (trad. rom.), în Vasile Dem. Zamfirescu *et al.* eds., S. Freud: *Opere*, vol. VIII: *Comicul şi umorul*. Editura Trei, Bucureşti.
GARCÍA LORCA, Federico (1969): *Obras Completas*. Aguilar, Madrid.
GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Seuil / « Poétique », Paris.
GIDE, André (1948): *Journal 1889-1939*. Gallimard / Pléiade, Paris.
GIRARD, René (1972 [1961]): *Minciună romantică şi adevăr romanesc* (trad. rom.), Univers, Bucureşti.
GUÉNON, René (1958 [1927]): *Le Roi du Monde*. Gallimard, París.
HONIGBERGER, Johann Martin (2004): *Treizeci şi cinci de ani în Orient* (trad. rom.), Polirom, Iaşi. http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Martin_Honigberger.
HYDE, Lewis (2010): *Trickster Makes this World*: *Mischief, Myth and Art*. Farrar Straus and Giroux.
FRYE, Northrop (1963): „The Archetypes of Literature”, în *Fables of Identity.* Harcourt, Brace & World Inc., New York.
IOSIFESCU, Silvian (1969): „Literatura mărturisirilor”, în *Literatura de frontieră*. Editura pentru Literatură, Bucureşti.

IVANOVICI, Victor (1996): *Suprarealism și „suprarealisme”*, Hestia, Timișoara.
- » - (1999): *Literatura hispano-americană* (în greacă), Dione, Atena.
- » - (2011): „Aspectos y mudanzas de lo fantástico”, în *Disquisiciones y divagaciones*, 2 vol., Casa de la Cultura Ecuatoriana / col. „Ideas liebres”, Quito (I, 21-57).
- » - (2017): „Apele, visul și traversarea (De la Gellu Naum la Virgil Mazilescu)”, în *Viața Românească*, nr. 4.
JAKOBSON, Roman (1966): „On Linguistic Aspects of Translation”, în Reuben A. Brower ed., *On Translation*, Oxford University Press, New York.
JAUSS, Hans Robert (1978) : « L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire », în *Pour une esthétique de la réception* (trad. fr.) Gallimard, Paris (23-88).
JOLLES, André (1972 [1930]): *Formes simples* (trad. fr.) Éditions du Seuil / «Poétique», Paris.
JUNG, C.-G. & KERENYI Ch. (1968): *Introduction à l'essence de la mythologie*. Payot, Paris. (Kérényi: *L'enfant divin*: 43-104; Jung: *Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant*: 105-144).
KAYSER, Wolfgang (1977) : « Qui raconte le roman? », în Colectiv : *Poétique du récit:* Éditions du Seuil, Paris.
KIOURTSAKIS, Yannis (2003): *Înțelepciunea nebună și sacramentul profan. Eseu despre Carnaval și despre limbajul acestuia* (în lb. greacă). Nephele, Atena.
KUNDERA, Milan (1998): „Provocările lui Proguidis” (trad. gr., din fr.), prefață la Proguidis 1998.
LADMIRAL, Jean-René (1986): « Sourciers et ciblistes », în *La revue d'esthétique,* no. 12. Prévert, Toulouse.
LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.-B. (1994 [1967]): *Vocabularul psihanalizei* (trad. rom.). Humanitas, București.

LUCA, Gherasim & TROST, D. (1983 [1945]): *Dialectique de la dialectique* (text orig. şi trad. rom.), în Marin Mincu ed.: *Avangarda literară românească* (antologie). Minerva, Bucureşti (625-648).

LUKACS, Georg (1977): *Teoria romanului* (trad. rom.). Univers, Bucureşti.

LUNGU-BADEA, Georgiana (2010): « Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et/ou consentement à la perte », în Colectiv: *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*. Editura Universităţii de Vest, Timişoara.

MANEA, Norman (1979): *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*. Cartea Românească, Bucureşti.

MARCUS, Solomon (1970): *Poetica matematică.* Editura Academiei Române, Bucureşti.

MENDOZA, Plinio Apuleyo, MONTANER, Carlos Alberto & VARGAS LLOSA, Álvaro (1996): *Manual del perfecto idiota latinoamericano… y español*. Presentación de Mario Vargas Llosa. Plaza & Janés Editores, S. A., Barcelona.

NEMOIANU, Virgil (1984): *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. & London.

ORTEGA Y GASSET, José (1972): *Velázquez. Goya* (trad. rom.). Meridiane, Bucureşti.

OIŞTEANU, Andrei (2002): „Mircea Eliade între ortodoxism şi zamolxism”, în *Observator cultural*, nr. 127 (5 mai), Bucureşti.

Orphei Hymni (MCMLXII): Iterantis curis edidit Gulielmus Quandt, Berolini (OH).

ORTEGA Y GASSET, José (1964[3] [1925]): *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid.

OSSENDOVSKI, Ferdinand (1924): *Bêtes, hommes et dieux*, Librairie Plon, Paris.

PONTÉVIA, Jean-Marie (1983): *„Ogni dipintore dipinge sè". Écrits sur l'art et pensée détachées*, în Bibliothèque Nationale de France. Dossier thématique: *Le Portrait*, http://classes.bnf.fr/portrait/mode/texte1.htm.

POP, Ion (2004): „Geografia europeană a avangardelor", în „Avangardă românească, avangardă europeană", număr tematic al publicației mensuale *Cuvântul*, nr. 7 (325).

PRIETO, José Manuel (2000): „Sobre un poema de Osip Mandelstam", în *Letras Libres*, México (31 de mayo). Online: http://www.letraslibres.com/mexico/sobre-un-poema-osip-mandelstam.

PROGUIDIS, Lakis (1998 [1997]): *Cucerirea romanului: De la Papadiamantis la Boccaccio* (trad. gr., din fr.). Bibliopoleîon tes Hestias, Atena.

REGMAN, Cornel (1973): *Agârbiceanu și demonii*. Minerva, București.

RICŒUR, Paul (1990 [1979, 1980]): *Funcțiunea narativă* (trad. gr., din fr. şi engl.). Kardamitsas, Atena.

SEFERIS, Yorgos (1981): *Eseuri* („Dokimes", în gr.), vol. I. Ikaros, Atena.

SENABRE, Ricardo (1997): „Introducción", în R. Senabre ed., *El retrato literario (Antología)*. Ediciones Colegio de España, Salamanca (9-27).

SPITZER, Leo (1982²): *Lingüística e historia literaria* (trad. span.). Gredos, Madrid.

STANTCHEVA, Roumiana (1999): „Eminescu și paradigma culturală balcanică", în Mihai Cimpoi ed.: *Eminescu – „M*ă *topesc în flăcări". Dialoguri cu eminescologi din lume*. Litera-David, Chişinău-Bucureşti.

STĂNILOAIE, Dumitru (1978): *„În lumina lui Hristos toți se scaldă*. Eseu de filosofie ortodoxă" ('*Phôs Christoû*

phainei pasi. Dokimio Orthodoxou Philosophias', în gr.). Rev. *Epopteia*, Atena (decembrie).

STEINER, George (1983): *După Babel* (trad. rom.). Univers, București.

- » - (1995-1996): „Ce este literatura comparată?" (trad. rom.), în *Lettre Internationale*, ediția română (iarna).

- » - (1996): *No Passion Spent. Essays 1978-1995*. The Yale University Press.

STOICHIȚĂ ed., Victor Ieronim (1982): *Manierism: Artă și teorie* (trad. rom.). Meridiane, București.

TODOROV, Tzvetan (1966): « Les catégories du récit littéraire », în *L'analyse structurale du récit*, număr monografic al revistei *Communications*, Nº. 6, Éditions du Seuil, París.

- » - (1971): *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil, Paris.

VAN TIEGHEM, Paul (1951[4]): *La littérature comparée*. Armand Colin, Paris.

VAYENÀS, Nasos (1989): „Traducerea ca original" (*He metaphrasi hos protótypo*, în greacă), *în Poezie și traducere* („Poiesi kai metáphrasi", în greacă). Stigmè, Atena (13-47).

VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility*, Routledge, London and New York.

VIANU, Ion (2011): „Memorialistica văzută de un memorialist", în *Apropieri*. Polirom, Iași.

VIANU, Tudor (1982 [1946]): „Figuri și forme literare", în Gelu Ionescu & George Oană (eds.): *Opere*, vol. 10. Minerva, București.

VOLIOTIS-KAPETANAKIS, Elías (2012): *Frankoyannoú și Raskolnikov* („He Phrankoyannoú kai ho Raskolnikov", în gr.). Metronomos, Atena.

WELLEK, René & WARREN, Austin (1949): *Theory of Literature.* Harcourt, Brace & World Inc., New York.

WOLFSON, Louis (1970): *Le schizo et les langues*. NRF Gallimard / « Connaissance de l'inconscient », Paris.
www.honigberger.net.
YNDURÁIN, Domingo (1987): „Introducción", în San Juan de la Cruz 1987 (11-245).
ZACIU, Mircea (1981): „Postfață" la Agârbiceanu 1981.
ZARIFOPOL, Paul (*online*): *Popi*. https://ro.wikisource.org/wiki/Popi.

ANEXE

DIAGRAMA I

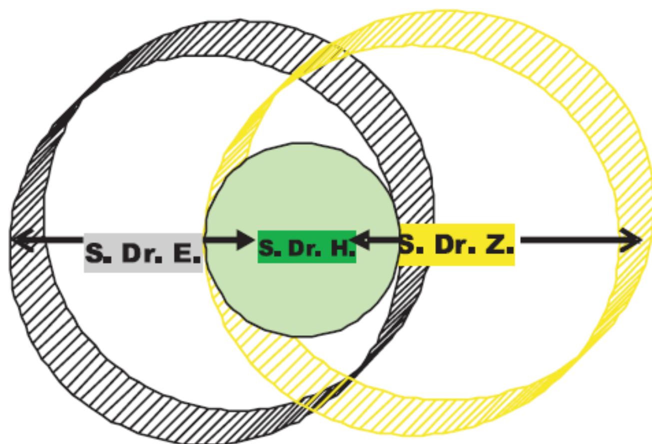
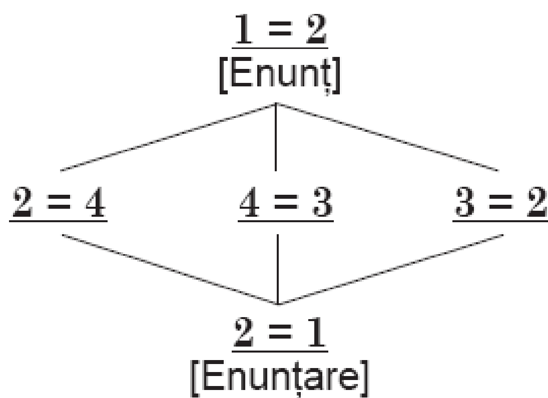


DIAGRAMA II



1. *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,*
2. *L´Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,*
3. *Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix*
4. *Que ne recueille pas de cinéraire amphore.*

5. *Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,*
6. *Aboli bibelot d´inanité sonore.*
7. *(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx*
8. *Avec ce seul objet dont le néant s'honore).*

9. *Mais proche la croisée au nord vacante, un or*
10. *Agonise selon peut-être le décor*
11. *Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

12. *Elle, défunte nue en le miroir, encor*
13. *Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe*
14. *De scintillations sitôt le septuor.*

(Mallarmé, 1998 / « Sonnet en ix »)

1. Με αγνά ακροδάχτυλα υψηλά τον όνυχα ως αφιερώνει
2. Λαμπαδηφόρα, η αγωνία, το μεσονύκτιο, συγκρατεί,
3. Όνειρα μύρια εσπερινά που ο Φοίνικας αποτεφρώνει
4. Δίχως ούτε ένας πένθιμος αμφορέας να τα δεχτεί.
5. Στα ερμάρια, στην άδειαν αίθουσα: κάθε πτυχή έχει εκλείψει,
6. Καταλυμένο άθυρμα έμπλεο κενότητα ηχηρή,
7. (Ο οικοδεσπότης έφυγε στα δάκρυα της Στυγός να εγκύψει
8. Μ' αυτό μονάχα τ' όστρακο που την ανυπαρξία κοσμεί).

1. El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
2. La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
3. Mucho vesperal sueño quemado por el Fénix
4. Que ninguna recoge ánfora cineraria.
5. Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna,

6. Espiral espirada de inanidad sonora,
7. (El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
8. Con ese solo objeto nobleza de la Nada).

9. Μα στο κενό παράθυρο κοντά, προς το βορρά, μι' αχτίδα
10. Χρυσή, ψυχορραγώντας, τον διάκοσμο ίσως ιστορεί
11. Μονόκερων που με φωταύγεια πυρπολούν μια νηρηΐδα,
12. Κείνη, γυμνή μέσα στο κάτοπτρο, σε νεκρική ατονία,
13. Ως καθηλώνεται στη λήθη από το πλαίσιο κλειστή,
14 Των διαθλάσεων έλκει ευθύς την εφτάστερη συμφωνία.

9. Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
10. Agoniza según tal vez rijosa fábula
11. De ninfa alanceada por llamas de unicornios
12. Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
13. Que ya en las nulidades que clausura el marco
14. Del centellar se fija súbito el septimino.

(Mallarmé/Varvitsiotis 1999).
(Mallarmé/Paz, 1974).

1. Nalt, închinând din unghii curatul lor onix,
2. Neliniştea, în noapte, reia, lampadoforă,
3. Atâtea visuri arse-n amurguri de Fenix
4. Ce amfore menite cenuşii le ignoră.

5. Sus, în salonul gol pe credenţuri: nici un ptyx,
6. Negată jucărie de forfotă sonoră,
7. (Maestru-i dus să scoată suspinele din Styx
8. Cu doar obiectu-n care Neantul se adoră).

9. Ci vag lângă răscrucea de nord vacantă, mor
10. Aurării conforme probabil în decor
11. Cu doi licorni zvârlindu-şi văpăile pe-o nixă,

12. Ea, moartă dezvelită-n oglindă, când uşor
13. Îşi nalţă, în uitarea-nrămată, fruntea fixă
14. Ne-ntârziat septetul mărunt-pâlpâitor.

(Mallarmé/Doinaş, 1972).

VICTOR IVANOVICI s-a născut pe 24 august 1947, la Tulcea, România. Studii generale la Liceul Grec din Bucureşti (1962-1966) şi universitare la Facultatea de Limbi Romanice, Clasice şi Orientale a Universităţii din Bucureşti (1966-1971). Specializare postuniversitară la Universitatea din Málaga, Spania („Curso Superior de Filología Española”, 1987). Doctorat la Universitatea din Cluj, cu o teză despre opera lui Gabriel García Márquez (1993). Între 1971 şi 1984, a fost cadru didactic al Universităţii bucureştene, în domeniul literaturii spaniole şi al hispanisticii. Din 1985, locuieşte şi lucrează în Grecia.

A predat în cadrul Programului Interdepartamental şi Interuniversitar de Masterat în Traducere şi Traductologie al Universităţilor din Atena şi Salonic (1999-2010). În 2003, a ocupat postul de Literatură Hispanică la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii „Aristotel” din Salonic. Din 2014, este profesor emerit al aceleiaşi universităţi. Ca profesor invitat, a ţinut prelegeri de hispanistică şi traductologie la universităţi din România, Spania şi America Latină (Mexic, Chile, Ecuador).

Este membru al Uniunii Scriitorilor din România şi al Societăţii Autorilor Greci, al Societăţii Elene de Literatură Generală şi Comparată, membru fondator al Societăţii Hispaniştilor Greci, membru al Asociaţiei Internaţionale a Hispaniştilor şi al Societăţii Cervantine. Decorat de statul spaniol cu Ordinul Meritului Civil, gradul „Encomienda”.

Cărţi publicate (critică literară): *Triptic neoelenic. Cavafis, Seferis, Sikelianós* (în greacă), Atena, Ed. Hexantas, 1979; *Formă şi deschidere* (în română), Bucureşti, Ed. Eminescu, 1980 (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, 1981); *Suprarealism şi „suprarealisme”. Grecia, România, ţările hispanice* (în română şi greacă),

Timişoara, Ed. Hestia, 1997 şi Atena, Ed. Polytypo, 1997; *Lumea noii literaturi narative hispanoamericane* (în spaniolă), Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998; *Literatura hispanoamericană* (în greacă), Atena, Ed. Dione, 1999; *Repere în zigzag* (în română), Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2000; *Traductologice* (în greacă), Atena, Ed. Dione, 2004; *Gabriel García Márquez și regatul său din Macondo*, Madrid, Ed. Sial, 2008 (în spaniolă, Premiul Internațional Sial / ensayo); *Un caftan pentru Don Quijote* (în română), Bucureşti, Ed. Ideea Europeană, 2011; *Speculații și divagații* (în spaniolă), 2 vol., Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2012; *Itinerarii cervantine* (în spaniolă), Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2016; *În jurul romanelor lui Álvaro Mutis* (în spaniolă), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Mexic), Dirección de Fomento Editorial, 2017; *Itinerarii româneşti I* (în română), Ed. MNLR, Bucureşti, 2018.

Articole şi studii de hispanistică, românistică, neoelenistică, literatură comparată şi traductologie publicate în România, Grecia, Franța, Spania şi diverse țări hispanice.

Îşi scrie eseurile în română, greacă, spaniolă şi franceză.

Traduce din: greacă, română, spaniolă, portugheză, catalană şi italiană; spre română, greacă şi spaniolă. A tradus între alții din: Odysseas Elytis (în română şi spaniolă); Octavio Paz (în română și greacă); Vicente Huidobro (în greacă), Paul Celan – poemele româneşti (în greacă şi spaniolă); Gellu Naum (în greacă şi spaniolă), Nichita Stănescu (în greacă), Norman Manea (în greacă şi spaniolă), Ion Vianu (în spaniolă), Dinu Flămând (în greacă).